٤٨٢٥٧

في مدارات النقد الأدبي المعاصر

[دراسة تطبيقية لنماذج معاصرة]

الدكتور
نعمان عبد السميع متولي

دار العلم و الإيمان للنشر و التوزيع

٨٠٩
م . ن

متولي، نعمان عبد السميع .

في مدارات النقد الأدبي المعاصرة : دراسة تطبيقة لنماذج معاصرة / نعمان عبد السميع متولى .- ط١.- دسوق : العلم والإيمان للنشر والتوزيع ، ٢٢٤ ص ؛ ١٧,٥ × ٢٤,٥سم .

تدمك : 5 -375 - 308 - 977 - 978

١. الأدب - تاريخ ونقد .   أ - العنوان .

الناشر : دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

دسوق - شارع الشركات- ميدان المحطة

هاتف : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ - فاكس: ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١

E-mail: elelm_aleman@yahoo.com

تحـــذيـــر:

يحظر النشر أو النسخ أو التصوير أو الاقتباس بأى شكل من الأشكال إلا بإذن وموافقة خطية من الناشر

2013

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً ۚ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْوَهَّابُ ۝٨ ﴾ [آل عمران:٨]

مقدمة

واكب النقد الأدبي مسيرة أدبنا العربي منذ البداية ، صحيح أنه بدأ موجزا ، سريعًا ، ينقصه الشمولية و التروي ، لكنه كان موجودًا حاضرًا ، واتسعت دائرته في العصور التالية ، وازداد سعة و ثراء منذ القرن الرابع الهجري ، عصر التأليف و التخصص ، وكان لجهود شيوخ النقد و علماء اللغة دورٌبارز في الوصول به إلى درجة متميزة ، وقد ظلت كتابات قدامة ابن جعفر ، وابن قتيبة ، وأبي هلال العسكري ، وابن الأثير ، و الجرجاني ، نبعًا ثراً ينهل منه الدارسون عبر عصور طويلة .

ولما كان الاتصال بالغرب ، و الانفتاح على حضارته أمرًا طبيعيًا فرضته ظروف العصر ، فقد برزت على الساحة الأدبية مناهج نقدية وطرائق وافدة تمثلت في اللسانيات ، وما صاحبها من : البنيوية والتفكيكية و غيرها من طرائق تناول الأعمال الأدبية .

وهذه المناهج الأدبية الوافدة إلينا عبر قنوات الاتصال و الانفتاح تعود إلى جذور عربية ، وفي رأيي أن (نظرية النظم) التي أنشأها ، ووضع أسسها شيخ النقاد عبد القاهر الجرجاني ، و أقام قواعدها على وجود الكلمة المفردة داخل الجملة و السياق ، وما بينها وبين جاراتها من الكلمات الأخرى من علائق واتصالات تكون النظم ، و تشكل صورته .

هذا النظم الذي فرعه الجرجاني ووضع لبنته الأولى تناولته نظريات الغرب من حيث البناء أو التفكيك ، وصار لها الذيوع والانتشار وعاد إلينا في ثوب غربي تحت مسمى مناهج اللسانيات .

وقد آثرت في هذا المؤلف أن أتناول مناهج البحث في نقدنا الحديث إضافة إلى إلقاء الضوء على نقدنا المعاصر ، من خلال الإصدارات النقدية ،وما تضمه بطون المجلات النقدية المتخصصة في بلادنا العربية ، وقد توخيت عرض نماذج مما تتناوله هذه الإصدارات بغية تلمس معالم النقد ، وما آل إليه حال نقدنا العربي ، الذي لم تتضح معالمه بعد ، فمازلنا في حاجة إلى نظرية عربية خالصة تحمل معالم أدبنا وواقعنا العربي .

دكتور
نعمان عبد السميع متولي
الدوحة في مارس ٢٠١٢

مناهج النقد الحديث

١. المنهج اللغوي .
٢. المنهج الفني .
٣. المنهج التاريخي .
٤. المنهج النفسي .
٥. المنهج الشامل .

المنهج اللغوي

المنهج اللغوي

يعتمد هذا المنهج في أساسه قواعد اللغة ، وآليتها ، و مفرداتها وبنية الجمل و التراكيب ، وفي ثناياه ينظر الناقد إلى محتوى النص الأدبي ، وما فيه من معاني مختلفة ، ودلالات متنوعة ، و الربط بين الجمل ، وما في الكلام من تقديم و تأخير ، و ذكر وحذف ، وما فيه من مواضع الفصل والوصل .

" و يتحتم على الناقد أن يعرف فصاحة الكلمة ، و فصاحة الكلام وبلاغة المتكلم ، و بلاغةالكلام ، وأن يلاحظ خلو النص الأدبي من التنافر وابتعاده عن الكلمات الغريبة الحوشية و المبتذلة ،وعن التعقيد سواء أكان لفظيًا أم معنويًا " (١).

ومعروف أن المبدع حين ينشىء نصًا يعتمد على مكونات اللغة في صياغة التجربة التي مر بها ، ولا يستقيم له التأثير في المستمع و المتلقي إلا من خلال ما يصوغ من عبادات ، وما بداخلها من مفردات ولن تبلغ الغاية في التميز و التفرد إلا بالتأني و التأنق في جمله و أساليبه.

١- دراسات في النقد الأدبي ، دكتور كامل السوافيري ، مكتبة الوعي العربي الطبعة الأولى ، القاهرة ، سنة ١٩٧٩م ص ٩٩.

و نحن - معشر الجمهور – ننجذب إلى صاحب الأسلوب الرشيق و نميل إلى الأديب ذي اللفظ الرقيق ، و نفاضل بين شاعر و آخر من خلال طريقتهما في الصياغة ، ومدى مقدرتهما في التأثير.

ولأن " الأسلوب هو الرجل "فلكل مبدع طريقته ، و منهجه في عرض تجربته ، وله أدواته التي يستخدمها .

لذلك وجدت قضية " اللفظ و المعنى " طريقها ، وانقسم الناس حيالها إلى قسمين :

انصار اللفظ ، و انصار المعنى .

وفي ظلال المنهج اللغوي ، و اهتمام الأدباء و النقاد باللغة ظهرت قضية السرقات الأدبية ، و غيرهما من القضايا ، واستفاض فيها رواة وأدباء ونقاد القرن الرابع الهجري ومن جاء بعدهم من النقاد حتى رأيناها جلية واضحة في كتاب (الوساطة بين المتنبي و خصومه ، و موازنة الآمدي ، وابن قتيبة في كتابه (أدب الكاتب).

ونستطيع القول – من وجهة نظرنا أن هذا المنهج اللغوي يعد النواة التي استندت عليها (اللسانيات) التي ظهرت جلية على يد دي سوسير ، وادوارد سابير ، وبلومفيلد ، وتشوفسكي ، و غيرهم .

كما كان المنهج اللغوي نواة لظهور علم السيمياء التحليلية و التداولية (أوسيمياء المعنى) و السيمياء الدلالية .

وبما أن اللغة هي المادة الخام لهذا المنهج اللغوي فلعلم النحو بقواعده دور كبير فيه ، و لعلم اللغة دور من خلال الأصوات ، بحروفها الصائتة والمجهورة ، و المهموسة و غيرها .

و تشير كتب التراث إلى مثل هذه البدايات اللغوية ، ومنها ما رواه أبو عمر بن العلاء أن حسان بن ثابت الأنصاري أنشد النابغة ذات مرة قوله :-

لنا الجفنات الغر يلمعن في الضحى   وأسيافنا يقطرن من نجدة دما
ولدنا بني العنقاء وابني محرق   فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فقال له النابغة : أقللت جفانك ، وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك : وقلت " يلمعن في الضحى " ولو قلت : " يبرقن بالدجى لكان أبلغ ، و قلت : " يقطرن من نجدة دما " فدللت على قلة القتل ، ولو قلت " يسلن " بدلاً من يقطرن لكان أبلغ في الدلالة على شجاعتكم " [1].

وواضح ما في هذا القول من نظرة لغوية بينة ، فقد عيب على حسان التعبير بكلمة " الجفنات " و " الأسياف " ، وهما جمعان يدلان على القلة في حين أن الجفان و السيوف تدل على الكثرة ، كما عيب عليه قوله " يقطرن" لأن وضع كلمة " يسلن" مكانها تدل على كثرة

١- الشعر و الشعراء لابن قتيبة جـ١ ص ٢٠١.

الدماء السائلة ، وما في ذلك من دلالة على كثرة قتل الأعداء وما فيه من دلالة على الشجاعة الفائقة .

" واعتبر النقاد الشعر غير فصيح إذا خرج عن القياس اللغوي ، كقول أبي النجم :

الحمـــد لله العلـــي الأجلـــل   الواحــد الفــرد القــديم الأول

و القياس الصحيح أن يقول : " الأجل " ، وهذه المخالفة أضاعت فصاحة الكلمة "[1].

وفي قول المتنبي :-

فلا يبرم الأمر الذي هو حالل   ولا يحلل الأمر الذي هو يبرم

و القياس الصحيح أن يقول : وهو " حال" و" يحل" بالإدغام ، لذلك كان قول الشاعر معيبًا غير فصيح لخروجه عن القياس "[2].

وفي بطون كتب التراث كثير من هذه الروايات التي تؤكد نظرة النقاد إلى العمل الأدبي من منظور اللغة وما تحمل من قواعد ودلالات وأصوات ، تقتضي من الناقد الإلمام بدقائق اللغة ، و خفايا الأسلوب و المفاضلة بين لفظ ، و آخر.

ومحال أن يستطيع الناقد التمييز بين نص و نص ، و المفاضلة بين قصيدة و أخرى ، و الموازنة بين شاعر و شاعر دون أن يكون قد حذق

١- البلاغة المعاصرة ، د/ نعمان ، دار الإسلام للطباعة و النشر ، القاهرة سنة ٢٠٠٠ص ١٣.
٢- نفسه ص ١٣.

لغته ، وفقه أسرارها ، و أتقن دقائقها وميز بين الأسلوب الصعب الذي توعر فيه كاتبه ، و الأسلوب السهل الممتنع الذي يستحوذ على النفس بروعة بيانه ، وفصاحة جُمله ، ورصانة عباراته "[1] .

وقد نمت هذه النظرات اللغوية يومًا بعد يوم ، ومع ازدياد الصلة باللغات الأُخرى ، و اتساع حركة الترجمة ظهرت اللسانيات و السيمياء بأنواعها ، حتى صار التناول من خلال الأسلوبية ينظر إلى بنية النص من حيث :

- البنية النحوية .
- البنية الصرفية .
- التركيب الصوتي .
- القاموس و الدلالة اللغوية .

١- دراسات في النقد الأدبي : د/ السوافيري ص٩٩.

المنهج الفني

المنهج الفني

تشير مصادر الأدب و التراث إلى وجود هذا المنهج منذ القديم و تحدثنا – المصادر – عن إشارات و نظرات فنية أبداها شيوخ اللغة و كبار الشعراء في العصر الجاهلي متمثلة في تعليق على بيت من الشعر، أو استحسان لمعنى، أواستهجان لصورة من الصور، و غيرها من هذه النظرات التي تميزها السرعة و الإيجاز، و ينقصها التعليل، من ذلك تعليق النابغة على إنشاد الخنساء :

" لولا أن أبا بصير (الأعشى) أنشدني لقلت : إنك أشعر الجن و الإنس ".

ومن ذلك أيضًا ما روي عن عمر بن الخطاب واستحسانه شعر زهير ابن أبي سلمى : معللاً لرأيه بأنه لا يعاظل في الكلام ، و يتجنب وحشي الشعر، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه ".

هذا الحكم الفني لعمر بن الخطاب يعتمد على عدة أسس:

- عدم المبالغة .
- استخدام اللفظ السهل و المعنى الواضح .
- الصدق الفني .

وفي كتاب الشعر و الشعراء – الذي نهض بالشعر و النقد – تناول ابن قتيبة قواعد نقد الشعر بتقسيمه إلى أربعة أضرب :

" ضرب حسن لفظه ، وجاد معناه ، وضرب حسن لفظه وعلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً ، وضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه ، وضرب تأخر عنه لفظه ، و تأخر معناه " [١].

ويرى أبو هلال العسكري أن " أجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً لا ينغلق معناه ، ولا يستبهم مغزاه ، ولا يكون مكدودًا مستكرها و متوعرًا متقعرًا ، و يكون بريئًا من الغثاثة "[٢].

- وفي " نظرية النظم " - التي عرض لها عبد القاهر الجرجاني -أسس فنية بلاغية تقوم على اعتبار أن ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي ترتيب الألفاظ في العبارة ، وأن اللفظ لا مزية له في ذاته إنما مزيته في تناسق معناه مع معنى اللفظ الذي يجاوره في النظم "[٣].

- ويرى ابن رشيق أن : " اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، و يقوى بقوته . فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصًا للشعر و هجنه عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج و الشلل و العور وما أشبه ذلك

١- الشعراء و الشعراء ، ابن قتيبة.
٢- كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري.
٣- دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني .

من غير أن تذهب الروح [1].هذا في القديم حيث البدايات النقدية الأولى .

أما في عصرنا الحاضر و مع بداية عهد النهضة ، فقد هيأت عوامل كثيرة لنهضة الأدب ، وتطور المنهج الفني تبعا له ، أبرزها :

- اتساع حركة الترجمة ، و الاتصال الوثيق بالغرب عن طريق البعوث والرحلات .
- ظهور المجامع اللغوية ، و الجمعيات الأدبية ، و إنشاء المكتبات .
- ثم لا ننسي دورا لمستشرقين في تناول أدب الشرق و معتقداته .

وكان طبيعيًا أن ينضج النقد ، و تبرز ملامحه ، تزامنًا مع نهضة الأدب شعره و نثره ، وآتت عوامل النهضة أكلها ، ودانت قطوفها فرأينا كتاب (الوسيلة الأدبية) يتناول الأسس الفنية في نقد النصوص " يستعين بقواعد اللغة و أصولها : و بنحوها و بلاغتها في فهم الأعمال الأدبية ، كما يصدر حكمًا نابعًا من خلال الألفاظ و جمال المعنى ، و مرتبطًا بالصور الخيالية ، ودورها الفني " [2].

وقد خرج من عباءة الشيخ " حسين المرصفي" صاحب الوسيلة عدد من الكتب النقدية ، حذت حذوه ، وسارت على نهجه في تناولها الفني للنتاج الأدبي ، من أبرزها :

1- العمدة لابن رشيق .
2- حركة النقد الحديث و المعاصر ، د/ إبراهيم الحاوي ،مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٤م ، ص٩٦.

" كتاب الديوان " ، " كتاب الغربال" ، " حديث الأربعاء" .

و "النقد المنهجي عند العرب " و غيرها من الكتب الرائدة التي هيأت ومهدت ووضعت لهذا المنهج أصوله .

" و المنهج الفني أكثر المناهج صلاحية لنقد الأدب ، وتقويم النصوص و إصدار الأحكام عليها ، لأنه يتخذ من الأعمال الأدبية والنصوص المختلفة مجالاً للدرس و البحث ، و الموازنة و الحكم و يعتمد أولاً على ذوق الناقد الأدبي، و ثانيًا على الأصول الفنية و القواعد المقررة للنقد ، و المستمدة من الأدب الجيد الخالد لاحتوائه على قيم ثابتة ...

ذلك لأن النص أي نص يتضمن عناصر قوته أو ضعفه ، و الدلالة على صدقه أو كذبه ، و السمات و الخصائص البارزة لقائله ، كما يتضمن أسلوبه صفات صاحبه "[1] .

١- دراسات في النقد الأدبي ، د/ كامل السوافيري ، ص ١٤، ص ١٠٥.

المنهج التاريخي

المنهج التاريخي

يتداخل هذا المنهج في مكوناته ، مع المناهج الأخرى ، ففيه الجانب اللغوي و الجانب الفني ، وهذا أمر طبيعي ، كما بينا من قبل لأن تقسيم مناهج النقد ، تقسيم اعتباري ، بمعنى أنه لا حد يفصل بين كل منهج و آخر فصلاً تامًا .

فعند دراسة ظاهرة أدبية مثلاً ،بتتبع مراحلها الزمنية ،لابد لك أن تتناول النواحي الفنية خلال كل فترة تتحدث عنها ، فمثلاً حين نتتبع بناء القصيدة العربية عبر عصور الأدب لابد لنا أن نتعرف شكل القصيدة العربية ، وبناءها الفني و خصائصها في كل عصر من العصور حتى نستطيع الحكم على ما طرأ على القصيدة من تغيرات وإذا جاز لنا أن نتطرق في المنهج التاريخي إلى المنهج اللغوي ، أوالفني فعلينا أن نقتصد ، و نأخذ القدر الذي يتناسب وطبيعة التناول التاريخي .

وترجع بدايةهذا المنهج إلى ابن سلام الجمحي ، حين قسم الشعراء في كتابه (طبقات فحول الشعراء) تقسيمًا زمنيًا إلى :

الشعراء الجاهليين ، وجعلهم عشر طبقات ، و الشعراء الاسلاميين وجعلهم – أيضًا – عشر طبقات .

وكذلك سار النقاد من بعده : الآمدي ، وابن رشيق ، وأبو هلال والجرجاني ، إذ كانوا ينظرون إلى نتاج الشعر من خلال بيئته ، وأنه من أهل البدو أو أهل الحضر ، أو أنه من الجاهليين أو الإسلاميين لكن في إشارات تاريخية سريعة ممزوجة بالنقد اللغوي الفني ، السريع غير المعلل .

وفي ظل رياح التغيير التي هبت على الشرق برز المنهج التاريخي ممزوجًا بالناحية الفنية واللغوية .

ومن خلال أسس هذا المنهج إذا أراد الناقد " دراسة قصيدة في الوصف مثلاً ، عليه أن يعرف العصر الذي قيلت فيه ثم يتتبع فن الغزل في العصر ، والأسباب التي دعت لازدهاره أو تخلفه ، وتقسيمه إلى : عف ، وماجن ، ومكانة القصيدة موضوع الدراسة من الفن ، وما إذا كانت فيها أصالة وابتكار أو مجرد محاكاة وتقليد لما قبلها ، ومدى تصويرها للزمان الذي يعيش فيه مبدعها ، وتصويرها لمجتمعه وبيئته "[1]

١- دراسات في النقد الأدبي ، ص ١٠٦.

المنهج النفسي

المنهج النفسي

الصلة قائمة بين الأدب و النفس "فالأدب يصنع النفس ، فهو يجمع حقائق الحياة لإضاءة الجوانب العديدة في النفس ، والنفس تجمع أطراف الحياة لصناعة الأدب على حد تعبير عز الدين اسماعيل"[1] و العمل الأدبي ، قبل أن يبرز إلى عالم الواقع فيكون في فكر المبدع و شعوره ، تكونه مؤثرات شعورية نفسية تمثل طبيعة المبدع في سماته و مكونات شخصيته .

و المنهج النفسي هو الذي يتكفل بالإجابة عن تساؤلات عدة :

" كيف تتم عملية الخلق الأدبي ؟ .. وما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية ، و الصورة اللفظية ؟ .. وما دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ؟ "[2] .

وقد تعرض النقاد منذ القدم إلى مثل هذه الأمور النفسية ودورها في صناعة الأدب ، و الباعث على قوله ، فللشعر دواعي تحث البطيء ، و تبعث المتكلف منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع ومنها الغضب ، ومنها الشوق .

كما أشار القاضي الجرجاني في الوساطة إلى أن " اختلاف الشعر من رقة أو صلابة ، ومن سهولة أو وعورة إلى اختلاف الطبائع

١- حركة النقد الحديث و المعاصر ، ص١٠٣.
٢- النقد الأدبي : سيد قطب ، ص١٩٠.

وتركيب الخلق .. وأنت تجد ذلك ظاهرًا في أهل عصرك و أبناء زمانك وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ، وعر الخطاب "[1].

وفي العصر الحديث برز أثر الدراسات في تناول الأعمال الأدبية كما في كتابي : ابن الرومي ، و أبي نواس ، إذ استعان العقاد في تحليل شخصيتهما بالدراسات النفسية ، وكذلك فعل في تناوله شخصيات أبي بكر وعمر و خالد بن الوليد في سلسلة العبقريات المعروفة ، وكذلك فعل أمين الخولي في تحليله حياة أبي العلاء المعري .

ولأننا لسنا بصدد رصد و تعداد لمثل هذه الأعمال فيكفي أن نشير إلى دور علم النفس ، و الدراسات النفسية في الكشف عن مكونات شخصية المبدع ، و المؤثرات في شعره ، ولابد مع هذه الدراسات النفسية المعينة من تعرض للجوانب الفنية التي يتسم بها العمل الأدبي ، بمعنى أن نأخذ من علم النفس ما يعين على تناول العمل الأدبي ، "ولا يجوز لنا أن نخضع النقد لعلم النفس ونظرياته ، لأن الأدب فن جميل يعتمد على الإحساس بالجمال ، و ليس للجمال قوانين يخضع لها ، ولأن موضوع الأدب الإنسان و هدفه إدراك العنصر الشخصي المميز لكل إنسان عن غيره "[2].

ولا بأس أن نتناول نموذجًا للمنهج النفسي ، لنقف على محتواه وأسسه التي يستند إليها في تناول العمل الأدبي .

١- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاضي الجرجاني .
٢- دراسات في النقد الأدبي ، د/ كامل السوافيري ، ص١١١ .

نموذج للمنهج النفسي:

- جولة في كتاب
- الرواية و التحليل النصيّ
- قراءات من منظور التحليل النفسي

يستعرض الكتاب بين ما يحمل من صفحات أمورًا مهمة نوجزها فيما يلي :

- " الدراسة تفترض أن الرواية هي اليوم من أجناس الأدب الأكثر تأهيلاً ، لتقول الكثير للتحليل النفسي عن الإنسان في العصر الراهن ، لما لهذا الجنس الأدبي من إمكانات تسمح له باستنطاق ذاتية الإنسان في علاقاته من منظور التحليل النفسي النصِّي يتأسس على هذا المبدأ الذي اختزله مؤسس التحليل النفسي سيجموند فرويد " إن الشعراء و الروائيين هم أعز حلفائنا ، و ينبغي أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير ، لأنهم يعرفون أشياء .. لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها فهم في معرفة النفس معلمونا ، نحن معشر العامة ، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورودها على العلم " [1].
- ثم تحلل الدراسة تناول الأدب من حيث :

١- الكتابة و العنف :

أي : ماذا تقول الكتابة عن العنف في مكان وزمان محددين حيث تعتبر الرواية وثيقة اجتماعية تاريخية ، حيث أن

١- الرواية و التحليل النصّي ، حسن المودن ، ص٢٤.

العنف هو " كل إكراه فيزيقي أو نفسي قادر على إثارة الرعب و الخوف و الألم و الموت " [1].

٢- الكتابة و العنف :

مفاده أن الجسد و الروح معرضان لما يسبب شعورًا صعب الاحتمال ، لذلك ينظر إلى الأمر من زاوية نفسية ، " ويمكن القول إن الكاتب هو من يتألم ، وأغلب الدراسات النقدية النفسانية التي اهتمت بالكتاب و المبدعين كانت دراسات تسعى إلى الكشف عن أوجاع هؤلاء و آلامهم " [2].

وتصنيف الدراسة أن الألم ينتقل من الكاتب إلى نصه ، و بذلك ينتقل التأثير إلى القارئ .

٣- الكتابة و الحداد :

" بمعنى أنه على الذات التي فاجأها فقدان أو نقص ما أن تعيد النظر في الصورة التي تكونها عن ذاتها من أجل إدماج هذا النقص أو الفقد الجديد وأن تقوم بتحصين مجالات الفعالية و الحرية والاستقلالية التي يمكن أن تصاب و تهاجم بسبب هذا الفقدان " [3].

ثم تدعم الدراسة هذا التنظير من خلال نماذج روائية مختلفة .

١- نفسه ص ٢٨.
٢- نفسه ص ٤٠.
٣- نفسه ص ٤٧.

٤- الكتابة و الصحراء :

" الصحراء جزء من تراثنا الطبيعي ، وإذا كانت الصحراء فقيرة في إنتاجها الزراعي و المادي فإنه ينظر إليها على أنها غنية بتراثها الثقافي و بإنتاجها الرمزي ... و الصحراء التي تتحدث عنها الكتابة الأدبية ليست بالضرورة مجرد صورة مطابقة للصحراء .. بل قد تكون صورة متخيلة يمتزج فيها الخيال و الواقع "[1].

و تستعرض الدراسة أمورًا نفسية أخرى مثل :

- الكتابة و عودة المكبوت .
- الكتابة و السفر.
- جدل الجسد و الكتابة .
- الكتابة و المرأة .

وفي القسم الثاني من الدراسة ، تتناول بالتحليل النفسي أعمالاً روائية مشهورة منها :

- الحي اللاتيني (التحليل النفسي للأناوبوليفونية المحكى).
- المونولوج الداخلي في (موسم الهجرة إلى الشمال).
- المونولوج المسرود في روايات مبارك ربيع).
- محكى الأنشطة النفسية غير اللفظية (المحكى النفسي في أخبار عزبة المنيسي).

١- نفسه ص ٦٥.

بالإضافة إلى أعمال روائية مشهورة ، تتناولها الدراسة بالعرض وبالتحليل ، لسنا بصدد عرضها وتحليلها .

وتخلص الدراسة إلى أن الكتابة تعني استنطاق ذاتية الإنسان العربي في أحلامه ، وانهزاماته ، وإحاطاته ، وتصوير مجاهل روحه المتمزقة المتباينة "[1].

" وفي النص الروائي المعاصر ، عادت الكتابة تسائل نفسها ، وتضع نفسها موضع التأمل والتنظير ، وخاصة في علاقتها بالإنسان ، بالذات في عالمها السري الحميميّ ، وبذلك الآخر الذي يسكننا ولا يتحدث إلا من خلال لغة الأدب وبالجسد والروح ، باللذة والألم ، بالعالم والآخرين " [2].

١- السابق : ص ٢٢٣.

٢- نفسه ص ٢٢٥.

المنهج الشامل

المنهج الشامل

يقوم هذا المنهج على تناول العمل الأدبي معتمدًا على الجوانب النفسية و التاريخية بالإضافة إلى الجانب اللغوي وما في العمل الأدبي من جوانب فنية.

ففي ظل المنهج المتكامل يستفيد الناقد من الدراسات النفسية التي تعينه على التوصل إلى فهم شخصيةالمبدع والعوامل النفسية والمؤثرات التي تأثر بها ، كما يستفيد من المنهج التاريخي في دراسة الفترة الزمنية و العصر الذي وجد فيه العمل الأدبي ، بالإضافة إلى ما في النص الأدبي من صور بلاغية ، و أساليب و صياغة .

و **خلاصة القول أن** هذا التقسيم المنهجي للنقد تقسيم اعتباري غير قاطع ، فحين يستخدم الناقد منهجًا بعينه ، لابد له أن يستعين بالمناهج الأخرى لما بينها جميعًا من تكامل .

و الحق أن الأساس في هذا المناهج كلها هو المنهج الفني اللغوي الذي يتشكل منه النتاج الأدبي ، تسانده النواحي التاريخية و النفسية .

المتغيرات الأدبية

التي طرأت على العصر

المتغيرات الأدبية

التي طرأت على العصر

يميز الألفية الثالثة كثرة المتغيرات ، و تلاحقها بشكل لافت للنظر يسترعي انتباه الباحث ، و يدعوه إلى تأمل ما يدور حوله .

فقد ازدادت الصلة بروافد الأدب و النقد الغربي ، وما تموج به بلاد الإفرنج من متغيرات ، وكان من نتيجته اتساع دائرة الترجمة وكثرة الكتابات و التآليف ، كما نتج عنه ظهور اتجاهات و تيارات نقدية متعددة ،منها ما يسير في فلك الغرب أو يحذو حذو رواده وماوضعوه من تصورات و نظريات ، ومنها ما فيه جنوح إلى تراثنا القديم في محاولة لإيجاد نهج جديد واضح ، نابع من موروثاتنا و بيئتنا العربية .

و لعل ما يطفو على السطح الآن :

- بروز المناهج الغربية الوافدة **ممثلة في :**
- الأسلوبية .
- البنيوية .
- التفكيكية .

- بروز " قصيدة النثر " بكثرة كلون أدبي جديد ، و محاولة أصحابها – جاهدين – تلمس موضع لها .
- كثرة ما يكتب في الإصدارات و المجلات الدورية المتخصصة في النقد و الأدب .

وهذه أمور ستتوقف عندها ، و نتناولها بشيء من التفصيل و التوضيح في محاولة للوقوف على سمات و ملامح النقد المعاصر.

وفي وجود هذه التغيرات تشهد الساحة حالة من الشد والجذب بين التيارات الوافدة ، وما لدينا من موروثات النقد و الأدب .

وجدير بالذكر أن هذه المتغيرات لم تأت من فراغ ، بل سبقتها محاولات جادة كثيرة للتغيير و التطوير.

ومن هذه المحاولات الجادة :

آراء جماعة الديوان النقدية

آراء جماعة الديوان
النقدية

كانت آراء جماعةالديوان نقطة تحول ، ونقلة كبيرة في ساحة النقد الأدبي ، و كان مادعوا إليه في كتاب الديوان أمرًا جديدًا لم يألفه نقاد العصر ، و المهتمون بقضايا الأدب .

ومن أبرز القضايا التي أثارها شعراء الديوان :-

(١) مفهوم الشعر :

يقول العقاد :

" فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ، و يحصي أشكالها و ألوانها ، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه ؟ وإنما مزيته أن يقول ما هو ؟

و يكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به ، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا و يودع أحسنهم و أطبعهم في نفس غيره زبدة ما رآه و سمعه وخلاصة ما استطابه أو كرهه وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعًا يرونها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس " [١].

١- الديوان ص ٢٠،٢١.

معنى ذلك أن الشعر في مفهومهم هو الذي يمس جوهر الشاعر لا تعداد الأشياء أو مسها من الخارج ، لأن وظيفة الشعر ليست مقصورة على الوصف الظاهري بل وظيفتها الوصول إلى عمق الأشياء واكتشافها من الداخل لمعرفة حقيقتها وما تنطوي عليه .

(٢) الشكل و المضمون :

و كذلك عرض العقاد و شكري و المازني لقضية المضمون داعين إلى التجديد الحقيقي ، وهو في رأيهم يتمثل في طريقة التعبير الجيدة التي تكشف عن أبعاد التجربة و تجليها للقارىء في وضوح .

و يرى العقاد أن جودة المضمون تكمن في صحة المعنى ، و موافقته لطبيعة الأشياء ، وما تنطوي عليه الفطرة الإنسانية .

كما يرى العقاد أن الغموض يُذهب بصحة المعنى ، ولأن الشعر تعبير عن الأحاسيس فمن الضروري أن " يصل إلى المتلقى" بلا اعوجاج أو موارية" .

و يرجع شعراء الديوان جودة الشكل إلى الاستخدام السليم للغة ممثلة في اللفظ و الأسلوب و القواعد اللغوية ، و يرون أنه" ليس عليه أن يستخدم الأساليب القديمة التي وجدت في وقتها لظروف فنية أو اجتماعية ، وله أن يطور هذا الاستعمال بما يتناسب مع ظروف عصره"(١).

١- د/ إبراهيم الحادي ، حركة النقد الحديث و المعاصر ، مؤسسة الرسالة ١٩٨٤، ص٦٦.

و يتعلق بجودة الشكل حسن اختيار الألفاظ ، و مناسبتها للمعنى " وأن يحسن الشعراء اختيار المناسب لدلالاتهم الشعورية ، فقد تتشابه هذه الألفاظ في ظاهر المعنى و لكنها تختلف في المدلول فتنفرد كل لفظة بدلالة خاصة بها "[١].

كما يرى العقاد أن الألفاظ " رموز يقترن كل منها بخواطر و ملابسات تتيقظ في الذهن متى طرقه ذلك اللفظ ، ولا يشترك فيه معه لفظ آخر وإذ ترادفا في ظاهر المعنى فالمترادفان لا يتشابهان في المدلول تمامًا "[٢] وفي الإطار نفسه يرفض عبد الرحمن شكري تقسيم الألفاظ إلى لفظ شريف و لفظ وضيع ، فليس مدار جودة المعنى على شرف اللفظ أو وضاعته ، و إنما المرجع مناسبته أو عدم مناسبته للمعنى ، **يقول** : "وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة ، وهذا يؤدي إلى ضيق الذوق و فوضى الآراء في الآداب "[٣].

و حقيقة الأمر أن قضية الشكل و المضمون أمر مهم في صياغة التجربة الشعرية ، فلا ينكر أحد أهمية أن يمس المبدع فيتجربته جوهر الأشياء فضلاً عن ظاهرها ، وأن يتحرى اختيار ألفاظه و ينتقي منها ما

١- نفسه ص ٦٨.
٢- العقاد ، خلاصة يومية ، دار نصر للطباعة ، القاهرة ١٩٦٨ص١٥.
٣- ديوان عبد الرحمن شكري ، المقدمة .

يناسب المعنى و يرقي بالتجربة ، و يصل بهدف العمل إلى المتلقي من أقرب طريق يجلب له المتعة و يرقى بذوقه ، وهذا كله يحتاج من المبدع التأني و الروية ، و إعمال الفكر ، وقد دعا عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك من قبل حين قال :

" اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن ، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم و تأمله ، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت ؟ و عند ما اظهرت ؟ فإنك ترى عيانًا أن الذي قلت لك كما قلت "(١)

(٣)تماسك القصيدة و ترابطها :

هو ما يُطلق عليه النقاد : " الوحدةالعضوية " ، وقد دعا شعراء الديوان (أو الاتجاه التجديدي الذهني) إلى ترابط القصيدة و تماسك أبياتها في نسيج واحد ، حتى لا تفصل بينًا عن الآخر ، " فالوحدة العضوية في نظر جماعة الديوان تبين عن الغرض العام للقصيدة وتكشف عن مغزاها و علاقتها بالحياة أو بالناس ، فكل جزئية في النص يفترض أن توضح جانبًا من ذلك المغزى ، وكل علاقة نفسية تتجلى من

١ـ دلائل الإعجاز ص ٦٣.

خلال الأبيات لها ارتباطها بالغرض العام ، وإلاّ انفرط عقدالقصيدة وتشتت أهدافها و غاياتها " (١).

و يرى العقاد أن القصيدة كائن حيٌّ متماسك ، لا تقوم حياته إلاّ بتضافر أعضائه و اتساقها في وحدة واحدة تبرز هذا الكائن ، يقول :

" ينبغي أن تكون (أي القصيدة)عملاً فنيًا تامًا يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، فالقصيدة كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته . ولا يغني عنه غيره في موضعه إلاّ كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة . أو هي كالبيت المقسّم ، لكل حجرة منه مكانتها و فائدتها و هندستها " (٢).

و يبين شكري صلة أبيات القصيدة وارتباط كل بيت بالآخر " لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجًا عن مكانه من القصيدة بعيدًا عن موضوعها . وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه هينًا بتفهم الصلة التي بينه و بين موضوع القصيدة .

ومن أجل ذلك لا يصح أن نحكم على البيت بالنظرة الأولى العجلى الطائشة بل بالنظرة المتأملة الفنية ، فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة "(٣)

١- د/ إبراهيم الحاوي ، حركة النقد الحديث و المعاصر ، ٦٩.
٢- الديوان ، العقاد و المازني ٢: ٤٥.
٣- ديوان عبد الرحمن شكري ، المقدمة .

(٤) موقفهم من الشعر الحر :

لم يجد التجديد في الشعر هوى في نفس شعراء الديوان ، فقد وقفوا منه موقف الرافض ، **وبرز ذلك في ما قاله العقاد** :" إذا صح أن إخواننا المجددين يعقبون علينا لأننا نقصِّر في توجيههم ، فمن حق النصيحة إذن أن نهمس في آذانهم ليتركوا هذا الشعر السايب " من ألفه إلى يائه لأنه شغلة لا تفلح أو لعبة لا تسلي . ولن يستمع لهم أحد فيما يتغنون به من حديث الشعر بلا وزن ولا قافية لأن حجتهم فيه هزيلة مملولة . وما عهدنا في التاريخ القديم أو الحديث أن الأمم تبني أركان ثقافتها عشرات القرون ثم تهدمها آخر الأمر بهذه السهولة ، وبغير حجة معقولة أو غير معقولة "[1] .

ثم يرمي أنصار التجديد بالجهل و العجز عن نظم الشعر في إطاره الصحيح ، **قائلاً** : " فلقد عجزوا عن نظم الشعر في إطاره القديم فخرجوا عن هذا الإطار زاعمين أنهم إنما يفعلون ذلك من أجل الغيرة الشعبية .

وأما الجهل فلأنهم نسوا أو تناسوا أن للشعب شعراء أميين لا يقرأون ولا يكتبون ، وأن هؤلاء الشعراء ينظمون شعرهم على بحور تتجاوز بكثير بحور الخليل "[2].

١- يوميات ، العقاد جـ٢ص ٣٤٧.
٢- نفسه ص ٢٤٢.

لم يرق لأنصار الديوان تخلي شعراء قصيدة التفعيلة عن **القافية** وسمى العقاد و شعرهم بـ (**الشعر السايب**)، مع العلم أن الديوانيين دَعَوْا إلى الشعر المرسل ، وقدموا منه نماذج في دواوينهم ، تأمل النموذج التالي من قصيدة (**كلمات العواطف**) للشاعر عبد الرحمن شكري **يقوله** :

خليلـــي و الإخـــاء إلـــى جفـــاء ** إذا لم يغـــذه الشـــوق الصـــحيح

يقولون الصحاب ثمـــار صـــدق ** وقد نبلوا المـــرارة فـــي الثمـــار

شكوت إلى الزمان بني إخـــائي ** فجاء بـــك الزمـــان كمـــا أريـــد

واضح من النموذج اختلاف حرف الروي من بيت لآخر ، فهو في البيت الأول حرف الحاء ، وفي الثاني حرف الراء ، وفي الثالث حرف الدال .

ومع ذلك حمل العقاد على شعراء قصيدة التفعيلة حملة ضارية ووسمهم بالجهل ، وبعدم القدرة على النظم ، وفق نظام الشعر الموزون المقفى ، فماذا لو أن العقاد عاش حتى أدرك هذا النمط المعاصر من الشعر أقصد (**قصيدة النثر**) ، التي تخلى شعراؤها عن الوزن و القافية فما الذي كان سيقوله ؟؟.

وبالرغم من ذلك فقد كان لآراء الديوانيين أثرها البالغ ، إذ حركت بحيرة النقد الأدبي بعدما ركد ماؤها حتى أسن و صار مموجًا كما كانت هذه الآراء دافعًا لظهور آراء نقدية أخرى .

الآراء النقدية في
كتاب "الغربال"

الآراء النقدية في
كتاب "الغربال"

في فصول كتاب الغربال و موضوعاته يتناول ميخائيل نعيمة آراء نقدية لها كبير أهمية في النقد الحديث ، أبرزها :

(١) يتحدث عن مهمة النقد الأدبي ، من تمييز بين الجيد و الرديء فيما أطلق عليه (**الغربلة**) ، " ليست غربلة الناس ". بل غربلة ما يدوّنه قسم من الناس من الأفكار و الشعور و الميول هو ما تعودنا أن ندعوه أدبًا ، فمهنة الناقد إذن هي غربلة الآثار الأدبية .

(٢) وهو يطلب من الناقد أن يتحلى بإخلاص النية و الحيدة التامة ودقة الذوق ورقة الشعور ، وذلك في رأيه – هو الناقد الذي يتقبل منه النقد ، لأن الشعراء و المبدعين يرون الإخلاص فيما يكتب ، " فالناقد الذي توافرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناسًا ينضوون تحت لوائه و يعملون بمشيئته ، فيستحبون ما يحب ويستقبحون ما يقبح ، فيصبح وهو وراء منضدته سلطانًا يأمر.. وتتذوق بذوقه ألوف من الناس "[1] .

١- الغربال ، ميخائيل نعيمة ، وزارة الثقافة و الفنون و التراث ، دولة قطر ، ٢٠١٢ص ٤٠.

(٣)ونحن في حاجة إلى النقاد " لأن أذواق السواد الأعظم منا مشوهّة بخرافات رضعناها من ثدي أمسنا ، و ترهات اقتبلناها من كف يومنا ، فالناقد الذي يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمسنا ، و ترهات يومنا ، و الذي يضع لنا اليوم محجة لندركها في الغد هو الرائد الذي سنتبعه ، و الحادي الذي سنسير على حذوه"[١].

(٤) كما أن وظيفة الناقد لا تقف عند حد تمييز جيد الشعر من رديئه " إلاَّ أن فضل الناقد لا ينحصر في التمحيص و التثمين و الترتيب فهو مبدع و مولد و مرشد ...مبدع عندما يرفع النقاد في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد ، حتى صاحب الأثر نفسه .. وهو مولد لأنه في ما ينقد ليس في الواقع إلاّ كاشفًا نفسه ، فهو إذا استحسن أمرًا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته ، بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن .. و الناقد مرشد لأنه كثيرًا ما يرد كاتبًا مغرورًا إلى صوابه ، أو يهدي شاعرًا ضالاً إلى سبيله "[٢].

أما حديثه عن الأدب ، و الكاتب المجيد " سواء كان روائيًا أو صحافيًا أو شاعرًا ، هو الكاتب الذي يرى بعيني قلبه مالا يراه كل بشر الكاتب الذي يعد لنا من كل مشهد من مشاهد الحياة درسًا مفيدًا

١- السابق : ص ٤٧.
٢- نفسه : ص ٤٩.

ولذي أعطته الطبيعة موهبة إدراك الحق قبل سواه " [1]هو إذن ذلك الكاتب الذي يصور لنا الواقع من حولنا ، و **يكتشف بذائقته سر** الموجودات ، و يرينا مالا نقدر نحن على رؤيته ، أو اكتشافه .

وعلى الأديب عند التعبير عن تجربته أن ينتقي ألفاظه ، و يدقق في اختيار مفرداته ، لأن " لمفردات اللغة التي نصوغ منها نشوراتنا و منظوماتنا صفات عجيبة ، و ميزات غريبة ، فلكل كلمة معنى أو روح. ولكل كلمة رنة . ولكل كلمة صبة أولون.

و المجيد من الكتاب و الشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانها معنى جلي. ومن اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة . ومن تآلف رناتها لحن رقيق شجي "[2] .

ثم يتحدث ميخائيل نعيمة عن تفاوت الشعراء و الكتاب فيما بينهم فمنهم من يحسن اختيار المفردات و صياغة أساليبه ، ومنهم من لا يستطيع ذلك .

وعن مقاييس الأدب ، و قواعد صياغته ، يرى أنها موجودة في تراثنا منذ القديم كضوابط ، و حدود يراعيها الأدباء و الشعراء وليس

١- نفسه : ص٧٦.
٢-السابق : ص :١٠٠.

العيب في وجود هذه المقاييس ، إنما القصور و العيب في كيفية استخدامها " فبلاؤنا ليس بأن لا مقاييس عندنا ، بل إذ ليس عندنا من يحسن استعمال هذه المقاييس ، و تطبيق الأدب عليها .. إن حاجتنا ليست إلى مقاييس أدبية ثابتة .

فهي وافرة لدينا . إنما الحاجة إلى من يحسنون استعمال هذه المقاييس ، فيسيرون و تسيرمعهم آدابنا في الصراط القويم "[1] .

وعن معنى الشعر الحقيقي و منزلته يرى أن هناك من ينظر إلى الشعر من جهة تركيبه و تنسيق عباراته و قوافيه و أوزانه ، وهناك من يرى في الشعر قوة حيوية ، قوة مبدعة ، قوة مندفعه دائما إلى الأمام "والشعر في الحقيقة ليس الأول وحده ولا الثاني فقط بل هو كلاهما .."[2].

وفي تساؤل نعيمة : " ماهي الغاية من الشعر ؟" يبرز رأي القائلين " إن غاية الشعر محصورة فيه ولا يجب أن تتعداه (الفن لأجل الفن) ورأي القائلين :

" إن الشعر يجب أن يكون خادمًا لحاجات الإنسانية[3] " .

و يرى نعيمة أن على الشاعر أن يحيا زمانه ، لأنه لا يستطيع الانفصال عن واقعه " لكننا نعتقد في الوقت نفسه أن الشاعر لا يجب

١- السابق : ص :١٠١.
٢- السابق : ص ١٠٤.
٣- السابق : ص ١١١.

أن يطبق عينيه و يصم أذنيه عن حاجات الحياة و ينظم ما توحيه إليه نفسه فقط سواء كان لخير العالم أولويله .

ومادام الشاعر يستمد غذاء لقريحته من الحياة ، فهو لا يقدر – حتى لو حاول ذلك – إلاَّ أن يعكس أشعة تلك الحياة في أشعاره فيندد هنا و يمدح هناك . لذاك يقال إن الشاعر ابن زمانه ، وذاك صحيح في أكثر الأحوال إن لم يكن في كلها "(1) .

- و يُفرِّق الشَّاعر " و النظّام " الذي يعني بالوزن و القافية على حساب المعنى و المضمون ، " فالنظّام يأخذ قلمًا و قرطاسًا ، ثم يبدأ بوخز دماغه و قريحته علّه يتمكن من أن يهيجها ولو قليلاً.

غايته لا أن يترجم عن عواطف أو أن يعبر عن أفكار ، بل أن " ينظم قصيدة ، لذاك إذا خدعنا هذا بطلاوة نسقه فلا يطول أن نكتشف تصنعه و خداعه فننساه و ننسى قصيدته .أما الشاعر الذي يسقي قلمه من قلب طافح وروح هائجة فربما لا نفهمه اليوم ولا نهتم به ، لكن لابد أن نفيق غدًا و ندرك هفوتنا ، لأن الجمال – كالشمس – لا يختفي .(2)"

و يتحدث نعيمة عن اللغة العربية ، وماهي فيه من محنة ، ذلك أننا قنعنا بما جاء إلينا ، وما ألفناه من الأجداد ، دون أن نتوسع في

1- السابق : ص ١١١.
2- السابق : ص ١١٤.

مفهوم اللغة ، و نضيف إليها جديدًا من الألفاظ مما يفرزه الواقع ويضيفه إلى القاموس ، " إن اللغة التي هي مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلا لقوانين الحياة .

فهي تنتقي المناسب ، و تحتفظ من المناسب بالأنسب في كل حالة من حالاتها . و كالشجرة تبدل أغصانها اليابسة بأغصان خضراء و أوراقها الميتة بأوراق حية " [1].

و يستدل لضرورة أن نضيف إلى اللغة بنموذج نقدي " من كاتب مصري لقصيدة جبران خليل جبران " المواكب " **وقد عثر فيها الناقد على هذا البيت** :

هـــــل تحممـــــت بعطــــر ** و تنشــــــفت بنـــــــور

فأثبته ووضع بعد كلمة " تحممت " كلمة " كذا" و بعدها علامة استفهام . وإن شئت فقل علامة استغراب .

كأن الناقد يقول للقاريء : انظر. هو يقول " تحممت " وليس في اللغة كلمة " تحمم " بل " استحم " فيا للجريمة ![2]" .

١- السابق ص : ١٢٢.
٢- السابق ص ١٢٣.

و يعلق نعيمة : " سألتكم يا سادتي ، باسم العدل و الفهم والقاموس : لماذا جاز لبدوي لا أعرفه ولا تعرفونه أن يدخل على لغتكم كلمة " استحم " ولا يجوز لشاعر أعرفه و تعرفونه أن يجعلها " تحمم " ؟

وأنتم تفهمون قصده بل تفهمون " تحمم " قبل أن تفهموا " استحم؟ وما هي الشريعة السرمدية التي تربط ألسنتكم بلسان أعرابي عاش قبلكم بألوف السنين ، ولا تربطهما بلسان شاعر معاصر لكم "[١].

ويقول : " أمامكم كلمتان : " استحم " وهي قاموسية .

و " تحمم " وهي غير قاموسية . ألا ترون أنكم إذا أعرضتم عن الثانية تضمحل من تلقائها؟ وإذا أقبلتم عليها تصبح جزءًا من لغتكم وتضمحل الأولى ؟ وفي الحالتين تجرون باختياركم حسب سنن طبيعية ليس لي ولا لكم فوقها أقل سلطة "[٢].

و يعترض ميخائيل نعيمة على أوزان الخليل بن أحمد و عروضه و تقديس الشعراء و النقاد له عبر عصور طويلة ، و يرى في الزحافات و العلل قيودًا تعوق عملية الإبداع ، و تقف حائلاً أمام تجارب الشعراء **يقول** : " و الزحافات و العلل أوبئة تنزل بأوزان الشعر العربي فتحرك ساكنًا أو تسكن متحركًا ، و تقضم حرفًا هنا ومقطعا هناك .. "[٣] .

١- السابق ص ١٢٤.
٢- السابق ص ١٢٤.
٣- السابق ص ١٢٣.

و يرى عدم جدوى هذه الزحافات و العلل ، و أننا أضعنا الوقت في دراستها ، " لقد مات الخليل يا أخي .

ومنذ مات الخليل حتى اليوم و نحن منغمسون في درس الخبن و الخبل ، و الترفيل و التذييل ، و النقص ، و الوقص ، و القطف و الكسف ، و الحزم ، و الثلم ، و القصر و البتر إلى ما هنالك من علل زاحفة ، وزحافات معتلة "[1] .

إنه يدعو إلى التجديد و التطوير ، و يرى أن يتحرر الشاعر من هذه القيود المتمثلة في الزحافات و العلل ، إذ ليس المهم إتقان الأوزان و معرفة الزحاف و العلة بل الغاية هي الإبانة و إيضاح المحتوى " وكما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب ، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد و الطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة "[2].

١- السابق ص ١٣٤.
٢- السابق ص ١٤١.

اللسانيات

المفهوم و الرواد

اللسانيات علم حديث ، تعدد تعريفات علماء اللغة في تحديد مفهومه ، ومن هذه التعريفات :

فهذا دي سوسير يشير إلى " أن موضوع علم اللغة الوحيد والصحيح هو اللغة معتبرة في ذاتها ، ومن أجل ذاتها "[١] .

- **وهي في تعريف د/حجازي** " دراسة اللغة و بحثها عن طريق الملاحظات المنظمة و التجريبية التي يمكن إثباتها بالاستنادإلى نظرية عامة لبنية اللغة "[٢] .
- **وفي تعريف فوزي الشايب هي** :"دراسة اللغة على نحو علمي "[٣] .

هذه التعريفات ، و غيرها تشير إلى نهج جديد في دراسة اللغة يقوم على نظم ثابتة بتناول الظواهر اللغوية ، و يخضعها للتجربة و الملاحظة و تتسم الدراسات في هذا العلم الحديث بسمات أبرزها :

١-الشمول و استنفاد القضايا اللغوية .

٢-الانسجام ، أو التماسك أو الترابط .

٣-الاقتصاد أو التبسيط في عرض القواعد .

٤-الموضوعية[٤] ..

١- علم اللغة العام ، محمد توفيق شاهين ، مكتبة وهبة ، ط١٩٨٢،١ص٢٩.
٢- علم اللغة العربية ، محمود فهمي حجازي ، ص٣١.
٣- محاضرات في اللسانيات ، فوزي الشايب ، منشورات وزارة الثقافة ، عمان ط١، ١٩٩٩ص٢٠..
٤- مقدمة في اللسانيات ، د/ عاطف فضل محمد .

وفي تصنيف د. حجازي تتمثل فروع اللسانيات في :

١-علم اللغة العام .

٢-علم اللغة التاريخي .

٣-علم اللغة المقارن .

٤-علم اللغة الوصفي .

٥-علم اللغة التقابلي .

٦-علم اللغة الجغرافي .

٧-علم اللغة النظري .

٨-علم اللغة التطبيقي.

فرديناند دي سوسير

مولده و نشأته :

ولد في جنيف عام ١٨٥٧، وكانت نشأته وحياته بين برلين و باريس وفي عام ١٨٨٠م تقدم بأطروحة عن اللغة السنسكريتية ، نال بسببها درجة الدكتوراة .

آراؤه و مبادئه :

" ابتعد دي سوسير عن الدراسات اللغوية القديمة ، وكان يرى أن أفضل منهج لدراسة اللغة أن نحاول وصفها كما هي في فترة زمنية محددة ، وأن نصل من هذا الوصف إلى القواعد و القوانين العامة التي تحكمها ، **يقول** : " إن أول ما يلفت نظر دارس وقائع اللغة هو عدم وجود تعاقبها الزمني ، قياسًا إلى الفرد الناطق ، إذ أنه أمام حالة ولهذا فعلى الألسني الذي ينزع إلى فهم هذه الحالة أن يتجاوز كل ما أنتجه ، وأن يهمل التزامن التاريخي "

ومن آرائه :

أن الكلام غير اللغة : الكلام هو التجسيد المحسوس الذي يبرز اللغة وهو ما ينطق به الفرد في تعامله الحياتي اليومي مع أفراد مجتمعه بينما اللغة هي الظاهرة الاجتماعية التي تعيش عقل أبناء الأمة في

مجتمع ما ، وفي هذا يقول : " الخيال أن تجمع اللغة و الكلام تحت منظور واحد "[1]

و يقول أيضًا :

" اللغة ليست وظيفة للفرد الناطق ، و إنما هي نتاج يكتسبه الفرد أما الكلام فهو على عكس ذلك ، عمل فردي للإرادة و العقل "[2] .

- ويرجع الفضل إلى دي سوسير في تأسيس المنهج الوصفي في دراسةاللغة ، وهو منهج يقوم على وصف الظواهر اللغوية في مرحلة زمنية معينة ، وفي بيئة جغرافية محددة ، دون فرض آراء شخصية ، مما يؤدي إلى نتائج تتفق مع واقع اللغة .

١- محاضرات في الألسنية العامة ، فرديناندي سوسير ، ترجمة : يوسف غازي ، و مجيد النصر ، دار النعمان للثقافة ، لبنان ، سنة ١٩٨٤، ص ٣٣.
٢- نفسه ص٣٣.

إدوارد سابير

" ولد سابير في ألمانيا (١٨٨٤-١٩٣٩) و تلقى تعليمه في جامعة كولومبيا في نيويورك ، حيث تخصص في اللغة الألمانية ، أبدى اهتمامًا كبيرًا بالدراسات الهندو أوربية ، وقد تتلمذ على يد عالم النفس و اللغة بواس .

وكان سابير عالمًا في خصائص الشعوب و الأجناس ، حصل على الدكتوراه في حقل الأنثروبولوجيا سنة ١٩٠٩" [1] و يرى دكتور :عاطف فضل محمدأن سابير في كتابه (اللغة) قد قرر عددًا من النقاط ذات الأهمية في علم اللغة المعاصر مثل :

- "تمييزه بين الشكل و المضمون في دراسة الشكل اللغوي ، إذ حصر الشكل اللغوي في القواعد النحوية ، و القوانين التي تضبط كلمات الجملة .
- و لسابير مع بنيامين لي ورف فرضية تسمى [فرضية النسبية اللغوية]التي تقوم على ما يلي :
- اللغة تفرض على المتكلمين منهجها ، و تحدد رؤيتهم للعالم وأن المتكلمين باللغة يتصورون العالم ، و يلتزمون بالتفكير بالأشياء انطلاقا من قضايا لغتهم ؛ بمعنى أن ثمة ارتباط بين اللغة والفكر" [2].

١- مقدمة في اللسانيات : د/ عاطف فضل محمد ، ص ٨٢.
٢- نفسه ص ٨٣.

بلومفيلد

" ولد ليونارد بلومفيلد في شيكاغو عام (١٨٧٨-١٩٤٩)، تلقى علومه الجامعية في (هارفرد) حيث انصرف إلى لتخصص في اللغة الألمانية .ثم عمل في عدد من المؤسسات التعليمية ، و عمل أيضًا مع الولايات المتحدة في فك الرموز العسكرية في حرب المحيط الهادي أصدر سنة ١٩١٤كتابه " مدخل إلى اللغة " [١].

وكان بلومفيلد يرى أن اللغة نتاج آلي واستجابة كلامية لحافز سلوكي ، و يوضح ذلك بمثال :-

" نفترض أن جاك وجيل يتنزهان ، تشعر جيل بالجوع ، ترى تفاحة على شجرة ، فتقوم بصوت يصدر عن حنجرتها ولسانها وشفتيها .

يقفز جاك ، و يتسلق الشجرة ، ويأخذ تفاحة يأتي بها إلى جيل و يضعها في يدها . تأكل جيل التفاحة .

- أحداث القصة متتالية : حدث عملي يسبق عملية التكلم .
- حدث الكلام .
- أحداث عملية الكلام " [٢]

" ذلك أن دور اللغة يقتصر على الحدث الكلامي ، و التصرف السلوكي ، أما الحوادث النفسية الأخرى فليست ميدان الباحث اللغوي . إذ اللغة – كما يرى بلومفيلد – استجابة كلامية للحافز " [١] .

١- مقدمة في اللسانيات ص ٨٤.
٢- نفسه ص ٨٤.

تشومسكي

" ولد تسومسكي في فيلادلفيا عام ١٩٢٨م بولاية بنسلفانيا . تلقى تعليمه الأول في فيلادلفيا ، والتحق بجامعة بنسلفانيا ، حيث درس اللسانيات و الرياضيات و الفلسفة . حصل على الماجستير من الجامعة نفسها أيضًا ، على الرغم من أنه قام بمعظم أبحاثه في جامعة هارفرد .

حظيت أعمال تشومسكي بالتقدير في الدوائر الأكاديمية ، فمنح درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة شيكاغو وغيرها من الجامعات .." [٢]

وتسومسكي مؤسس (النظرية التوليدية التحويلية) التي تقوم على دراسة البنى و التراكيب اللغوية ، و الكشف عن البنية السطحية والبنية العميقة .

- كما اهتم تشومسكي بالجملة ، وعدها أهم وحدة لغوية .
- واهتم بالمعنى ودوره في استنباط القواعد اللغوية .
- ويرى – أيضًا – أن القواعد اصطلاح شامل يضم النحو و الصرف و النظام الصوتي ، و مقدرة المتكلم على إنتاج الجمل .

١- نفسه ص ٨٥.
٢- مقدمة في اللسانيات ، ص٨٧.

وجدير بالذكر أن ما توصل إليه تشومسكي ورفاقه من التحويليين في المستوى الدلالي للجملة ليس بجديد ، فقد سبقه ابن هشام و عبد القاهر الجرجاني ، تقول د/ نهاد الموسي : " إن ما انكشف لتشومسكي و للتحويليين في المستوى الدلالي للجملة في بنيتها العميقة والسطحية فقد انكشف لابن هشام ، وللإمام عبد القاهر الجرجاني " [1].

١- نظرية النحو العربي ، نهاد الموسى ، المؤسسة العربية للنشر ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٠ص ٦٤.

السيمياء

- المفهوم العَام .
- سيمياء الأدب و علاقته بالنقد الأدبي.

المفهوم العام

المفهوم العام

تقوم حياة الإنسان بعنصريها : المادي والروحي على الدلالة ، هذان العنصران : المادي المتمثل في الحضارة ، والعنصر الروحي المتمثل في الفكر و الثقافة يكونان قائمة طويلة من الدلالة ، على اعتبار أن حياة الإنسان بنى أخلاقيه و جمالية ، و معرفية .

ووظيفة التفكير السيميائي قائمة على تأمل الدلالة من حيث شكلها و بنيتها .

لذلك فإن السيمياء موجودة منذ القِدم على الأرض ملموسة متداولة ، و لكن لم تكن معروفة كعلم مستقل بذاته .

ولم تعرف السيمياء ، وتظهر كعلم إلا في القرن العشرين مرتبطة بإطار ما يسمى باللسانيات ، " حيث ارتبط ظهورها – حسب أكثر الإحصاءات دقة – بأربعة مصادر تأسيسية ، هي كالتالي :

١- الفلسفة التداولية التي بلورها الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس حين وضع في بداية القرن العشرين الأرضية الإبستمولوجية (المنهجية و المفاهيمية) لعلم عام يدرس جميع أنواع العلامات .

٢- اللسانيات البنيوية التي شيدها عالم اللغة السويسري فرديناند دوسوسير – حين وضع في نفس الفترة تقريبا – نظرية مستحدثة لدراسة العلامات اللغوية ، مقصورًا إمكانية تأسيس علم عام يدرس أنواع العلامات (اللغوية وغير اللغوية)،وتمثل اللسانيات أحد فروعه المعرفية .

٣- فلسفة الأشكال الرمزية التي بلورها الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر الذي وضع – قبيل أواسط القرن العشرين – تصورات عميقة و غنية حول الأنساق الرمزية التي يستعملها الإنسان ويعيش داخلها ، والتي تحدده بصفته حيوانًا رامزًا .

٤- أبحاث فلسفة اللغة والمنطق التي سادت في التقاليد الأكاديمية الأمريكية في منتصف القرن العشرين ، والتي كانت قد تبلورت انطلاقًا من تصورات المنطق الرمزي ..فقد تمخضت عن نظريات لسانية تداولية ، سرعان ما تقاطعت مع مفاهيم بيرس وتوسعت مع شارل موريس لتفضي إلى مبحث تداولي للعلامات عام و شامل " [1] و يفهم من ذلك كله أن اللسانيات التي أبرز معالمها سوسير كانت الأساس الذي قامت عليه

١- السيمياء العامة ، و سيمياء الأدب ، عبد الواحد لمرابط ، الطبعة الأولى ، الجزائر سنة ٢٠١٠ص٧، ص٨.

النظريات السيميائية العامة التي انبثق من مفهومها سيميائية تتعلق بالأدب اتضحت في دراسات الشكلانين الروس واللسانيات،وتجلى ذلك في النظريات البنيوية و السوسيولوجيا النصية ، و كلها مسارات منبثقة من سيمياء الأدب " ورغم اختلاف هذه المسارات المنهجية داخل سيمياء الأدب فهي جميعًا تنطلق من المادة اللغوية للنصوص الأدبية ، إذ تعد النص نسقا من العلامات اللسانية ؛ ولذلك فهي تمد الجسور بين الدرس الأدبي ، و الدرس اللساني على أساس أن الأدب استعمال نوعي للغة "[١] .

ومن أبرز المسارات التي تناولت سيميائية الأدب :-

- الشعرية .
- الأسلوبية .
- البلاغة الجديدة .
- تحليل الخطاب .
- لسانيات النص .
- تداولية النص .
- السيموطيقاالسردية و الخطابية .

١- نفسه ص ٩.

- علم الكتابة .

ومن الباحثين جعلوا من السيمياء مجالاً للدراسة الأستاذ / عبد الواحد المرابط في كتابه (السيمياء العامة و سيمياء الأدب)؛ نعرض له عبر الصفحات التالية .

في القسم الأول يتناول الباحث : السيمياء العامة من حيث الأسس و الاتجاهات ، إذ يعرف المصطلح ، و أصل استعماله بالرجوع إلى المعجم :" السمة " و السيماء، و السيمياء ، ، كلها تدور حول معنى " العلامة " أي "العلامة على صوف الغنم " ،" العلامة توضع على الشاة " و الأصل في هذه الكلمات هو " وشمي" ومنها استعملت سيما و سيماء وسيمياء " [1]

ويتناول المؤلف منطوق الصيغة واستخدامه عند الباحثين والمترجمين فمنهم " من تمسّك بهذا الأصل الاشتقاقي العربي ، فاستعمل "السِّمِية " أو "السِّيماء" أو " السِّيمياء " أو" السيميائية "(بالياء الصناعية)أو " السيميائيات " ، ومنهم من اكتفى بتعريب المصطلحين الأجنبيين " سيميولوجيا " و" سيموطيقا " ، أو اقترح تسمية أخرى مثل "علم العلامات " أو" علم الدلالة " أو" الرموزية " أو" الدلائلية " [2].

١- السيمياء العامة ، عبد الواحد المرابط ص ١٨.
٢- نفسه ص١٩.

والسيمياء العامة تجعل كل المعاني التي يتداولها الإنسان موضوعًا لها ، كما أن السيمياء الدلالية تعنى بدراسة الأنساق الدلالية جميعها التي يعيش الإنسان داخلها .

ومن الجلي الواضح أن الاتجاهات السيميائية ترتبط باللسانيات المعروفة .

ويرى الباحث أن سوسير اعتمد على الأصل اليوناني .واقترح مصطلح (السيميولوجيا)Semiologie ، بينما استعمل بيرس مصطلح (السيموطيقيا)Semioique .

كما يفرق الباحث بين اللسان و الكلام ، وفي ضوء هذه التفرقة يحدد خصائص اللسان ، فيقول :" ولأن اللغة ظاهرة مركبة و شديدة التعقيد ، يختلط فيها ما هو فردي بما هو جماعي ..

فقد مايز سوسير بين " اللسان " و " الكلام " ، على أساس أن الكلام يخضع لإرادة الفرد وذكائه ، و يتمثل في العملية الفيزيولوجية للنطق أو السمع ، وما يرتبط بهما من انتقال الصوت عبر الهواء ، أما اللسان فهو" نسق من القواعد المجردة الموجودة في الذهن بالقوة " [1].

١- السيمياء العامة ص ٤١.

و **يقول** : " و تتحدد خصائص اللسان و مكوناته كما يرى سوسير – **على النحو التالي** :

- اللسان عبارة عن نتاج جماعي يخزنه الفرد في ذهنه بشكل سلبي .....
- يتكون اللسان من وحدات دنيا هي " العلامات اللسانية "وهي تشكل فيما بينها نسقًا يقوم منتظمًا يقوم على الاختلاف ".
- تتكون كل علامة لسانية من طرفين أساسيين هما (المفهوم) و الصورة السمعية ، و التي يطلق عليها سوسير : المدلول و الدال فالمدلول عبارة عن فعل شعوري نفسي مجرد ، والدال هو البصمة النفسية للصوت المادي .

العلامة اللسانية = دال (صورة سمعية)

مدلول(مفهوم).

- الرابط الذي يجمع بين الدال و المدلول يبنى على مبدأ الاعتباطية لأن العلاقة بينهما لا تقوم على المناسبة و المشابهة .
- يقوم نسق العلامات اللسانية على مبدأ القيمة " [1].

١- نفسه ص٤٢.

ثم يلخص الباحث الخلاصات و الاستنتاجات المتعلقة بالأسس اللسانية على النحو التالي :

- هناك نزوع شامل نحو نظريات لسانية عامة لا تتعلق بلغة معينة ، وإنما ترمي إلى اكتشاف القواعد العامة المنظمة لجميع اللغات .
- تميل جميع الاتجاهات اللسانية الحديثة إلى التجديد و الوصف والتصنيف من أجل علمنة الظاهرة اللغوية واستخراج خصائصها .
- تغيرت العلاقة بين اللسانيات و العلوم الإنسانية الأخرى (الإثنولوجيا ، التاريخ ، علم الاجتماع ، علم النفس) فبعد أن كانت اللسانيات خاضعة لهذا العلم أو ذاك ، أصبحت علمًا مستقلاً ينطلق من طبيعة موضوعه (اللغة)..
- يهتم كل اتجاه لساني بمظهر معين من مظاهر العلامة اللسانية فمنها ما يهتم بمكونات اللغة و نسقها الداخلي ، ومنها ما يرصد المظهر النفسي أو المظهر الاجتماعي للغة و آليات تداولها .
- ظهور لسانيات " ما – بعد – الجملة " يترجم المنحى التوسعي لعلم اللغة المعاصر ، وقدرته على إفادته العلوم الأخرى " [1].

وفي فصل تال عنون له (الاتجاهات السيميائية)،يحددها فيما يلي :

١- السابق :ص٥٣،ص٥٤.

السيمياء التواصلية :

الذي يدرس نشاط العلامات ، وما تقوم به داخل الحياة الاجتماعية مثل: أبجدية الصم و البكم – و الطقوس الرمزية – وآداب السلوك.

السيمياء الدلالية :

وتتمثل في الأعمال المتعلقة بالسرد ، ودراسة الأساطير.

السيمياء الثقافية :

والتي تقوم على اعتبار أن :

- الثقافة هي كم من النصوص يرتبط بسلسلة من الوظائف .
- نظام اللغة الطبيعية هو النظام الأولى و الضروري لكل ثقافة .
- كل ثقافة دينامية تعرف نوعًا من التفاعل الناتج عن تنقل النصوص من نظام سيميائي إلى آخر.

السيمياء التداولية (أو سيمياء المعنى).

ترتبط بالتقليد العلمي و الفلسفي المنطلق من تصورات المناطقة و فلاسفة اللغة .

السيمياء التحليلية :

هذا النوع من السيمياء يجعل النص موضوعًا له ، على اعتبار أن :

- النص مرتبط باللغة و منغرس فيها .
- النص مرتبط بالواقع ومشارك فيه .

سيمياء الأدب

وعلاقتها بالنقد الأدبي

سيمياء الأدب
و علاقتها بالنقد الأدبي

في هذا القسم من الكتاب يتناول الباحث سيمياء الأدب في بيئتها الشكلية ، و التأويلية ، و علاقتها بالنقد الأدبي ، إذ يبرز أن اتجاهات النقد الأربعة (الاتجاه النفسي ، و الاتجاه التاريخي ، والاتجاه الاجتماعي الموضوعاتي)،تشتغل كلها وفق المنظور التاريخي لأنها تعتمد مقولة الزمن ، غير أن المقاربة السيميائية سرعان ما تسللت إلى هذه الاتجاهات النقدية الحديثة " فبدأ الوعي التاريخي و الزمني يتراجع ليحل محلة الوعي اللغوي الرمزي " [1].

وهذا تحول في النقد الأدبي ، يتمثل في :

- نقد ما قبل السيميائية (النقد الحديث).
- والنقد السيميائي المعاصر.

يتضح هذا التحول من خلال منظورين:المنظور العمودي و المنظور الأفقي :

وفي المنظور العمودي : تتضح سيمياء الأدب في أربعة مسارات نقدية تتناول النسق الداخلي للنصوص الأدبية وهي :

- المسار السيكولوجي – النصي : الذي يبحث في آليات إنتاج .

١- السيمياء العامة ص ١٠٩.

- الدلالة النفسية داخل هذه النصوص.
- **المسار السوسيولوجي - النصي** : الذي يدرس إنتاج الدلالة الاجتماعية داخل هذه النصوص.
- المسار التداولي التأويلي الذي يستقصي آليات قراءة النصوص وتلقيها.
- **المسار البنيوي الشكلاني** : الذي يدرس النسق الداخلي للنصوص الأدبية وما تشتمل عليه من بنيات.
- " إن ما يجمع بين هذه المسارات المنهجية السيميائية هو انطلاقها من الطبيعية اللغوية للنصوص الأدبية ، ولذلك نجدها تعتمد النظريات اللسانية التي تمدها بالمفاهيم والأسس التصورية مما يجعل النقد السيميائي في نظر الكثير من الدارسين مرادفًا لـ " النقد اللساني " [1].

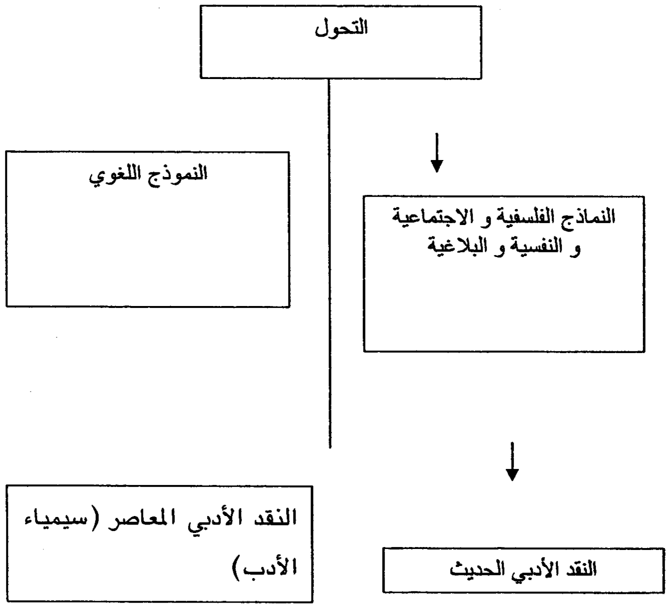
وفي التفرقة بين هذه المسارات يتضح أن المسار البنيوي الشكلاني يهتم بتناوله الجانب الشكلي الداخلي للاستعمال اللغوي النوعي ، وما يشتمل عليه من بنيات ، بينما يهتم المسار الدلالي بالدلالات المتولدة

١- السابق ص ١١٠.

عن الشكل ، ويهتم المسار التأويلي بالأبعاد التداولية الناتجة عن هذه الدلالات .

<u>أما المنظور الأفقي :</u>

فالمقصود به تطور اتجاهات النقد الحديثة ، و تحولها نحو المقاربة السيميائية ، تتضح في الشكل التالي ، **كما يراه الباحث** :-



وهي تحولات حدث فيها " تزواج بين البحث اللساني و الدراسات الأدبية ، و تبحث عن خصوصية النصوص الأدبية من خلال بنياتها المعجمية والصرفية والنحوية والأسلوبية والإيقاعية ..فالنص الأدبي إذن هو استعمال نوعي للشفرة اللغوية ، و البنية الشكلية لهذا النص هي التي تجسد طبيعة هذا الاستعمال "[1] .

أما عن مناهج النقد الحديثة ونشأتها فنعرض لها فيما يلي :

١- السابق ص ١٥٩.

او سپس تأکید می کند که «اصول منطق و مهمتر از همه اصول تناقض، در مورد فرایندهای نهاد صدق نمی کند. گرایشات متناقض در کنار هم بسر می برند، بدون اینکه یکدیگر را خنثی نموده یا از صحنه بیرون کنند... طبعاً، نهاد، هیچ نوع ارزش، نه نیکی و نه بدی و نه اصول اخلاقی نمی شناسد» (صفحات ۱۰۵ـ۱۰۴).

به طور خلاصه «نهاد»، سرچشمهٔ تجاوزات و تمایلات ماست. بی قانون، ضد اجتماعی و غیراخلاقی است. کار آن تنها سیراب کردن غرایز لذت جویانه ما، بدون هیچگونه توجهی به قراردادهای اجتماعی، مبادی قانونی و محدودیت اخلاقی است. اگر آن را مهار نکنیم ممکن است ما را به هر راهی ـ به تخریب و حتی خود تخریبی ـ بکشاند تا تمایلات لذت جویانه خود را ارضاء کند. در قلمرو «نهاد» هیچ چیزی درامان نیست چرا که گرایش آن فقط به برآوردن غرایز است، بدون توجه به پیامدهای آن. قرنها پیش از فروید، وجود این نیرو در سرشت بشری احساس شده اما بیشتر آن را به نیروهای خارجی و مافوق بشر نسبت می‌دادند تا به نیروهای درونی و طبیعی: نهادی که فروید تعریف می کند، کم و بیش همان، «جن» است که مذهبیّون توصیف می‌کنند[۱۸]. بنابر این نکته روان شناختی خاصی در این گفته قدیمی نهفته است که در یك کودك سرکش (که «نهاد» او هنوز تحت کنترل «من» و «فرامن» نیست)، اهریمن حلول کرده است: ما همچنین در جوانان و بالغین روان نژند، گرایشهای مهار نشده لذت جویانه ای می بینیم که غالباً باعث «خود ارضایی»[۱۹] فراوان و حتی «خودآسیبی»[۲۰] می گردد.

۲ـ با توجه به قوای مخرب و درونی «نهاد» لازم است که عوامل درونی دیگری به نگاهبانی از فرد و جامعه برخیزند. اوّلین عامل نظم دهنده که فرد را محافظت می کند، «من» است. «من» عامل منطقی حاکم بر روان است. اگرچه «من» فاقد حیات پرتوان «نهاد» است، ولی وجود آن برای نظم بخشیدن به گرایشهای غریزی «نهاد» لازم است تا این نیروها در الگوهای رفتاری غیر مخرب بکار گرفته شود. و اگرچه بخش گسترده ای از آن ناخودآگاه است، با این وجود آنچه را که معمولاً ضمیر خودآگاه می نامیم، نیز در بر می گیرد، همان طور که فروید اشاره می کند: به طور عام می توانیم بگوییم که «من» نماینده عقل و منطق و مصلحت اندیشی است در حالی که «نهاد» نماینده شهوات لجام گسیخته است. همان طور که «نهاد» منحصراً زیر فرمان «اصل لذت جویی» است «من» از «اصل واقعیت»[۲۱] فرمان می گیرد. در نتیجه «من» به عنوان

---

۱۸. بهتر است «نهاد» را معادل نفس اماره بدانیم که جملگی خواهشهای نفسانی از آن سرچشمه می گیرد و مسلماً نفس وجود داخلی دارد نه بیرون از بشر.

19. self indulgence

20. Self - injury

21. Reality principle

واسطه بین دنیای درون و خارج محسوب می‌شود.

۳ـ عامل نظم دهنده دیگری که در درجه اول برای محافظت جامعه برمی‌خیزد «فرامن» است. «فرامن» که بخش عمده آن ناخودآگاه است، عامل صیانت اخلاقی و مخزن خودآگاهی و غرور می‌باشد و همان طور که فروید در کالبد شکافی منش ذهنی[22] می‌گوید، «نماینده تمامی محدودیتهای اخلاقی و هواخواه پالایش و رستگاری است». «فرامن» که مستقیماً و یا از راه «من» وارد عمل می‌گردد، گرایش‌های «نهاد» را سرکوب یا متوقف می‌سازد و گرایش‌های لذت جویانه‌ای از قبیل تجاوز آشکار، شهوات جنسی و غریزه اودیپی را که جامعه مردود می‌شمارد به قسمت ناخودآگاه پس می‌راند و در آنجا محبوس می‌کند. فروید رشد و گسترش «فرامن» را به تأثیرات «والدین»[23]، که به صورت تنبیه کارهای مورد تقبیح جامعه و تشویق کردار نیك از نظر جامعه بروز می‌کند، نسبت می‌دهد. فرامنی بسیار فعال، نوعی احساس ناخودآگاه گناه می‌آفریند (اصطلاح متداول «عقدهٔ گناه»[24] و همچنین سوءتعبیر عامه مبنی بر اینکه فروید مخالف تمامی محدودیتهای اجتماعی و اخلاقی است از همین ناشی می‌شود) همان طور که «نهاد» تحت فرمان «اصل لذت جویی» و «من» تحت فرمان «اصل واقعیت» قرار دارد، «فرامن» نیز زیر سلطهٔ «اصل اخلاقی»[25] قرار می‌گیرد. می‌توان گفت که «نهاد» از ما اهریمن می‌سازد و «فرامن»، فرشته (یا بدتر از آن، موجودی با سازشکاری مطلق)... و این به عهده «من» است که با حفظ تعادل میان این دو نیروی مخالف، از ما انسانی متعادل بسازد. فروید مدعی این تعادل است، نه از صحنه بیرون کردن عوامل بازدارنده.

یکی از سودمندترین کاربردهای نظریهٔ سه بخشی فروید در «نقد ادبی» در مقاله مشهور **در قلمرو اهریمن**[26] اثر «هنری. آ.موری»[27] که روان شناسی آگاه و منتقدی حساس و دقیق می‌باشد، آمده است او در تحلیل روانشناسانه **موبی دیك**، شاهکار «هرمان ملویل» چنین شرح می‌دهد که نهنگ سفید به عنوان تجسم نمادین وجدان خشك پیوریتانیسم انگلستان است که بازتاب «فرامن» خود «ملویل» شمرده می‌شود.

ناخدا «آهاب»[28] دیوانه‌ای که گرایش‌هایی جنون آمیز به تعقیب و ضربه زدن به موجودی که به او صدمه زده است دارد و ملوانان و دیگر افراد «پکود» را به مرگ و نیستی می‌کشاند، نماد یك «نهاد» لجام گسیخته بشمار می‌آید. «استارباك»[29]، عاقل مرد مسیحی و

---

22. **The Anatomy of Mental Personality**
23. parental
24. **guilf complex**
25. morality principle
26. **In Nomine Diaboli**
27. Henry. A. Mourray
28. Ahab
29. Starbuck

اولین کسی که به عنوان واسطه میان نیروهای متشکل «موبی دیك» و «آهاب» بپا می خیزد، نماد روانی منطقی و متعادل است(من).

اگرچه بسیاری از پژوهشگران مخالف نظریه سه بخشی فروید در زمینه روان بشر و نقش آن در نقد روان تحلیلی هستند، اما این مخالفت به پایهٔ ستیز آنان با نظریه‌های جنسی او در تفسیر نمادین ادبیات نمی‌رسد. اجازه دهید به طور خلاصه خطوط روشن این نظریه‌ها را بررسی کنیم. شاید بحث انگیزترین (و از دید بسیاری اهانت آمیزترین) جنبه‌های نقد روان تحلیلی، گرایش آن به تفسیر تمامی صور خیال تنها برحسب امور جنسی باشد. منتقد روان تحلیلی با پیگیری نمونه‌های فروید در تفسیر رؤیاها، گرایش دارد که تمامی تصویرهای مقعر از قبیل استخر، گل، فنجان یا کاسه، غار و گودال را نماد مادینگی یا رحم بداند و تمامی تصویرهایی که طولشان از قطرشان بیشتر است، همچون برج، قله کوه، مار، چاقو، نیزه، شمشیر را نمادهای نرینگی بشمار آورند. حتی تفسیر فعالیتهایی چون رقص، سواری و پرواز به عنوان نمادهای لذات جنسی مورد ایراد واقع شده است. برای نمونه در زندگی و آثار «ادگار آلن پو»: تفسیری روانکاوانه[۳۰] «پرنسس ماری بناپارت»، هویت روان (پسیشه)[۳۱] را در اولالومه[۳۲] به مثابه شخصیت مادری که دوگانگی دارد، یعنی مادری محبوب، و فرامنی که همچون سپری، پسر خود را از تمایل به زنا حفظ می کند، قلمداد کرده است. و چنین تکان دهنده در مورد شعر استنتاج می کند: «بالهای آویخته و کشیده روان (پسیشه)، در این شعر نماد عینی ناتوانی جسمی «پو» بشمار می رود». می دانیم که پرواز در بین همه اقوام نماد عمل جنسی بوده و در عهد باستان آلت نرینه را بالدار و برانگیخته تصویر می کردند. بناپارت برای خوانندگان شکاك خود چنین شرح می‌دهد:

«نمادهایی که بشر می‌تواند بیافریند، همان طور که رؤیاها و مذهب های پیشرفته و بدوی بخوبی نشان می‌دهند نامحدودند، در این روند هر چیز طبیعی می‌تواند مورد بهره قرار گیرد. ولی برخلاف تنوع این اشیاء روابطی که با آنها همراه می گردد نسبتاً محدودند و در درجه اول شامل موجوداتی می‌شود که به آنها عشق می‌ورزیم: مانند مادر، پدر، برادر یا خواهرها و تن آنها، اما بیشتر، اندامها و آلات تناسلی خود شخص و دیگران مورد نظر است. این نمادپردازی به تمامی جنسی است، جنسی به تمامترین مفهوم و معنای خود، یعنی در برگیرندهٔ تمامی نیازهای نخستین که عمیقاً در پس تمامی تعبیرات عشقی، از گهواره تا گور، نهفته است».

---

30. The Life and Works of Edgar Allen Poe: A Psychological Interpretation
31. Psyche
32. Ulalume

اگرچه ممکن است چنین گفته هایی زمینهٔ روان تحلیلیْ مستحکمی داشته باشند، لیکن مربوط بودن آنها به تحلیل و نقدی معتبر هنوز مورد تردید بسیاری از محققان است. ما نیز ممکن است پس از خواندن مقالهٔ فروید مانند مخالفانش دچار شگفتی و ناباوری شویم، زیرا که او حتی داستان افسانه ای و معصومانه ای چون **شنل قرمزی کوچولو**[۳۳] را به عنوان حکایتی تمثیلی از نزاعی به قدمت انسان میان نر و ماده مطرح می کند که در آن دوشیزهٔ جوان پردل و جرأتی که کلاه قرمزش نمادی از قاعدگی است، گرگ خونخوار تشنهٔ شهوت را دست به سر می کند.

نظریه های فروید درباره روان شناسی کودك تا حدی کمتر از نمادگرایی رؤیاهای فروید بحث انگیز است. برخلاف باورهای سنتی، فروید دوران کودکی و نوزادی را دوره ای از تجربه های گستردهٔ جنسی، ـ در معنای گسترده آن ـ می داند، کودك در طی ۵ سال اول زندگی خود از دوره های مختلف جنسی و عشقی گذر می کند که هر مرحله با تأکید بر یك محدوده جنسی[۳۴] ویژه (یعنی بخشی از بدن که در رابطه با این لذت جنسی است) مشخص می گردد. فروید سه عرصهٔ مختلف را مشخص می کند: دهانی[۳۵]، مقعدی[۳۶]، تناسلی[۳۷]. توجه داشته باشید که فردی تازه کار و ناپخته که با بعد وسیع واژه های فروید ناآشناست معنای «امور جنسی» را به «اندامهای تناسلی» محدود می کند. این محدوده ها نه تنها با نقش لذت در تحریك بلکه با برآوردن نیازهای حیاتی چون سدجوع، دفع، و باروری ارتباط دارند.

اگر انسان به هر دلیلی در برآوردن این نیازهای دوران کودکی خود سرخورده شود، شخصیت دوره بلوغش رشد نکرده یا دچار عقده می گردد، برای نمونه بالغینی که به طور افراطی زود رنج و مشکل پسندند، دچار عارضه و عقده های دهانی یا مقعدی هستند و این عارضه به سخت گیری والدین آنها در مورد آداب عمل دفع در دوران کودکی مربوط می شود. به همین ترتیب اعتیاد به سیگار ممکن است به صورت عارضهٔ یك عقدهٔ دهانی که خود بر اثر زود از شیر گرفتن بچه در دوران کودکی پدید آمده، مربوط شود. حتی در بین بالغین «نرمال» هنگامی که فرد به واسطهٔ تصویرهای مربوط به یکی از مناطق شهوت، تحریك می شود، از خود واکنشهایی والایش یافته نشان می دهد. «سیمون.او.لسر»[۳۸] در اثر خود به نام **داستان و ناخودآگاه**[۳۹] می گوید که ویژگی «لذت مُرزی» در **رابینسون کروزُئه**[۴۰] که در وسواس قهرمان و نظم او در ثبت دقیق وقایع و زمان مشهود است[۴۱]، دست کم تا حدی در جاذبهٔ ناخودآگاه شاهکار

33. **Little Red Riding Hood**
34. erogenouse
35. oral
36. anal
37. genital
38. Simon O. Lesser
39. **«Fiction and the Unconscious»**
40. **Robinson Crusoe**

۴۱. روانشناسان عقده های مقعدی بشر در دوران کودکی را با نظم وسواسانه فرد در بلوغ مربوط می دانند.

«دوفو»[۴۲] نقش دارد.

طبق نظریهٔ فروید، کودك در اوان ۵ سالگی به مرحلهٔ «تفوق تناسلی»[۴۳] می رسد، و در همین مقطع عقدهٔ اودیپ بروز می کند. به عبارت ساده، عقدهٔ اودیپ از رقابت ناخودآگاه پسر بچه با پدر خود در عشقی که به مادرش می ورزد، سرچشمه می گیرد، فروید این اصطلاح را از تراژدی «سوفوکل» گرفته است که قهرمان آن ناآگاهانه، پدر خود را می کشد و با مادر خود ازدواج می کند، فروید در من و نهاد[۴۴] این عقده را به صورت زیر مطرح می سازد.

> «پسر بچه خود را با پدر همسان می سازد. مدتی این دو رابطه (کشش پسر نسبت به مادر و «همسانسازی»[۴۵] او با پدر) گام به گام پیش می رود، تا هنگامی که آرزوهای جنسی پسرك نسبت به مادرش قوی‌تر شده و پدر همچون مانعی در سر راه آنان بروز می کند. بدین ترتیب عقدهٔ اودیپ ریشه می گیرد. برخورد پسر بچه یعنی همسان سازی خود با پدر کم کم رنگی خصمانه گرفته و به آرزوی رهایی از دست پدر و دستیابی به جایگاه او بدل می گردد. از اینرو رابطه او با پدرش نیز دوگانه است. گویی دو سوگرایی[۴۶] که از آغاز با همسان سازی همراه بوده، آشکار می شود. رفتاری دوسوگرا نسبت به پدر و کشش نسبت به مادر، زمینهٔ عقدهٔ اودیپی ساده، مثبت[۴۷] را در یك پسر رشد می دهد».

نمودهای دیگر عقدهٔ اودیپی، «ترس از اخته شدن»[۴۸] و نیز در نظر گرفتن پدر به عنوان قدرتی سختگیر در همهٔ موارد است. بدین ترتیب دشمنی با اقتدار پدر، با دوسوگرایی اودیپی که فروید به آن اشاره می کند، مربوط است. برای نمونه «لسر» داستانی مانند **خویشاوند من، سرهنگ مولینکس**[۴۹] اثر «ناثانیل هاوثورن» را به عنوان شورشی اساساً نمادین علیه چهرهٔ پدر توصیف می کند. و با این بینش، می توان معنایی در خندهٔ گزنده و تلخ قهرمان جوان که شاهد لت و پار شدن بیرحمانهٔ خویشاوند خود است حال آنکه زمانی مورد احترامش بوده است، دید و این، لذت ناخودآگاه جوان را در آزاد بودن از قدرت پدری نشان می دهد. زیرا همان طور که غریبهٔ آشنا به او می گوید، اکنون آزاد است تا در دنیای بزرگسالان بدون کمك (و اسارت) تحمیلی از سوی خویشاوندش به راه خودش برود.

---

42. Dofeo
43. genital primacy
44. **The Ego and the Id**
۴۵. indentification: نهادن خود بجای شخص دیگر.
46. ambivalence
47. Simple positive complex
48. castration
49. «My Kinsman , Major Molineux»

۲. رویکرد روان شناختی در عمل

۱ـ۲. «هملت»: عقدهٔ اودیپ

اگرچه خود فروید نیز برخی کاربردهای نظریه خود را در هنر و ادبیات اعمال کرده ولی اولین تحلیل روانکاوی جامع یك اثر ادبی مهم را باید به حساب یکی از پیروان انگلیسی او یعنی روانکاوی به نام «ارنست جونز»[۵۰] گذاشت. **هملت و اودیپ**[۵۱] اثر «جونز»، اولین بار به صورت کتاب چاپ شد.

«جونز» مباحث خود را بر مبنای این نظر بیان می کند که تعلل بحث انگیز «هملت» در کشتن عمویش «کلادیوس» بیشتر باید برحسب شرایط ذهنی و درونی و نه محیطی تفسیر شود و دیگر اینکه «نمایشنامه بیشتر درباره نبرد بیهودهٔ قهرمان با آنچه که تنها می توان «اندیشه های آشفته او نامید»، است. «جونز» در این مقالهٔ کاملاً مستند سابقه کاملاً روشنی از «روان نژندی» «هملت» را که از هیستری افسردگی ـ جنون همراه با بی ارادگی و تردید در تصمیم گیری رنج می برد، ارائه می دهد که همه را می توان ناشی از احساسات عقده اودیپ شدیداً سرکوب شدهٔ قهرمان دانست. «جونز» اشاره می کند که هیچ دلیل قانع کننده ای مبنی بر اینکه «هملت» انتقام پدرش را با نهایت سرعت ممکن می گیرد، وجود ندارد. اگر به گفته های «روح» (پدر هملت) و افق فکری تاریك خود قهرمان توجه کرده باشیم می بینیم که شکسپیر گناه «کلادیوس» و نیز وظیفه «هملت» را از همان آغاز کاملاً روشن می سازد. ولی در هر حال مسأله این است که «هملت» تا هنگامی که به واسطهٔ شرایط فیزیکی واقعاً ناچار به این کار نشده، این وظیفه را به انجام نمی رساند و آن هم پس از اینکه «گرترود» (مادرش) می میرد. «جونز» همچنین به «زن ستیزی»[۵۲] که «هملت» در سراسر نمایشنامه از خود نشان می دهد اشاره می کند، بویژه آنکه این «زن ستیزی» متوجه «اوفلیا» و سرخوردگی کم و بیش جسمی او(هملت) نسبت به مسائل جنسی است. تمامی این نکات نشانگر نوع بارز عقده اودیپ است که از نظر عصبی سرکوب شده است.

دوسوگرایی رفتار کودك نسبت به پدر، در شخصیت های مختلف شبح (پدر محبوب و دوست داشتنی که پسرش خود را با او همسان می سازد)، و «کلادیوس» (پدر منفور که به صورت مستبد و رقیب جلوه می کند) تبلور می یابد. هر دوی اینها فراافکنی زندهٔ دوسوگرایی (**خودآگاه**

50. Ernest Jonse

51. **Hamlet and Oedipus**

۵۲. misogyny: زن گریزی، زن ستیزی

یا ناخودآگاه) او نسبت به شخصیت پدر است. شبح، نمایندهٔ آرمان خودآگاهانه پدری است، تصویری که از نظر اجتماعی قابل قبول است:

«ببین چه وقار و ابهتی از این پیشانی نمایان است. حلقه‌های مویش مانند حلقه‌های رب‌النوع «هایپریون»[۵۳]، پیشانی‌اش مانند پیشانی «ژوپیتر»[۵۴]، خدای خدایان، چشمش مانند چشم «مارس»[۵۵]، خداوند جنگ که تهدید می کند و فرمان می‌دهد. قامتش گویی قامت «مرکور»[۵۶]، قاصد خدایان است که بر فراز کوهی قرار گرفته است. در حقیقت شکل و شمایلی است که گویی فرد فرد خدایان زیبایی و فضیلتی از خود بدان بخشیده‌اند، تا به جهان، یك بشر کامل ارائه کرده باشد. این مرد شوهر شما بود» (پرده سوم، صحنه چهارم).

از سوی دیگر نظر «هملت» درباره «کلادیوس»، نشانگر کینه سرکوب شدهٔ او به پدرش به عنوان رقیبش در جلب محبت مادر است. این (پادشاه ـ پدر) جدید زمینه ساز نمادین اعمال ویژه‌ای است که پسر، توسط انگیزه های ناخودآگاه خود به سوی آنها کشیده می شود: کشتن پدر و زنا با مادر.

«هملت» نمی تواند خود را به قتل «کلادیوس» وادارد چرا که از دید روان شناسی برای انجام این کار در واقع بایستی خود را بکشد. درنگ و مسامحه او در برآوردن خواسته انتقامجویانهٔ «شبح» را می توان با این گفته «جونز» توجیه کرد: «فکر و خیال زنا و پدرکشی که با هم درآمیخته‌اند، پدیده‌ای فوق تحمل را دامن می‌زنند، یك نیمهٔ «هملت» بر آن است تا این مهم را به انجام برساند. و نیمه دیگر او سرسختانه از این فکر و خیال سرباز می‌زند».

یکی از سردمداران نقد معاصر فرویدی به نام «نورمن.ان. هلند»[۵۷] به طور مستدل انگیزه‌های درنگ و مسامحه «هملت» و نیز ۳۰۰ سال درنگ و مسامحه خود ما را در درك انگیزه‌های واقعی «هملت» بدین صورت جمع بندی می کند:

«هنگامی که منتقدین می گویند «هملت» به علت عقدهٔ اودیپ خود نتوانست به قصد خود جامه عمل بپوشاند، منظورشان چیست؟ بسیار ساده و روشن است. یکی اینکه مردم طی قرون متمادی نتوانسته‌اند دریابند که چرا «هملت» در کشتن مردی که پدر او را کشته و با مادرش ازدواج کرده، درنگ می‌ورزد، دیگر اینکه تجارب روانکاوی نشان داده است که هر فرزندی همین رفتار را از خود نشان می‌دهد، سوم اینکه «هملت»، درنگ می‌ورزد چرا که نمی‌تواند «کلادیوس» را به خاطر آنچه که خود او به عنوان فرزند «گرترود» آرزوی آن را داشته است و به طور ناخودآگاه هنوز به آن گرایش دارد،

---

۵۳. Hyperion: قطعه فوق در وصف پدر «هملت» و از زبان «هملت» نقل می شود.

54. Jove
55. Mars
56. Mercury
57. Norman. N. Holland

مجازات کند، پس خود را تنبیه می کند. چهارم اینکه ناخودآگاه بودن این آرزو خود توجیهی است برای ناکامی دیگران در توجیه درنگ هملت».

عقده اودیپ در «زن ستیزی» بارز «هملت» نیز دیده می شود. به واسطه گرایش حسی غیرعادی مادر «هملت» نسبت به پسر خود، که عمیقاً «هملت» را به صورت فرزندی با عقدهٔ روانی اودیپ نشان می‌دهد، «هملت» در روند رشد روانی خود، تمایل به زنا را چنان سرکوب کرده است که این سرکوبی و فرو خوردگی، رفتار او را نسبت به تمامی زنان شکل می‌دهد: «واکنش کلی او در جمله گزنده و تلخش علیه «اوفلیا» رخ می نماید که البته «اوفلیا» از واکنش شدید «هملت» علیه خودش که به هیچوجه در حد یك سرزنش عادی نیست، شگفت زده شده است. «اوفلیا» نمی‌داند که «هملت» با توهین به او در واقع انزجار خود را نسبت به مادرش بیان می کند».

«جونز» می گوید: «این جمله یعنی، «به صومعه برو»[58]، با درك موقعیت «هملت» از دیدگاه آسیب شناسی روانی و آگاهی به اینکه «صومعه» همان لفظ عامیانه دورهٔ الیزابت برای «فاحشه خانه» است، معنای وسیعتری به خود می گیرد»:

> **«درونمایه اصلی نهایتاً به دو شقه شدن تصویر مادر مربوط می‌شود و ناخودآگاه دوران طفولیت، آن را بصورت دو تصویر متضاد درمی‌آورد،یکی مادونای[59] باکره، بانوی مقدس دست نیافتنی که هیچ نوع رابطه جنسی با او امکان ندارد و نیمه دیگر موجودی شهوانی که برای همه دست یافتنی است. هنگامی که سرکوبی امیال جنسی کاملاً بارز باشد، مثلاً در مورد «هملت»، هر دو نوع این زنها: زن پاکدامن به واسطه سردی او و زن هوسران به واسطه اینکه او را اغوا می کند که در گرداب گناه غوطه‌ور شود دشمن او بحساب می‌آید. لذا «زن ستیزی»، همان طور که در این نمایشنامه رخ می‌نماید، فرجامی گریز ناپذیر است».**

مقاله انتقادی «جونز»[60]، اگرچه مورد حمله مخالفان نظریهٔ فروید قرار گرفته و گهگاه نیز از سوی «نئوفرویدی»ها، اثری مستهجن قلمداد شده با این حال جای خود را به عنوان یك اثر مدرن برگزیده باز کرده است.

«کلودیا.سی.موریسن»[61] می نویسد: «این اثر، هم به عنوان اثری بکر و مهم که منجر به نگرشی نو درباره این نمایشنامه شده است و هم به عنوان نمونه‌ای از کاربرد همه جانبه و گسترده روانکاوی در «نمایشنامه»، مطرح می‌گردد. مقالهٔ «جونز» به عنوان مهمترین و

۵۸. جمله‌ای که «هملت» به «اوفلیا» می‌گوید و البته به او طعنه می‌زند.

۵۹. Madonna: مریم مجدلیّه (تصویر حضرت مریم).

60. tour de force

61. Claudia C. Morrison

ممتازترین اثر در پژوهشهای فرویدی در ادبیّات دههٔ اخیر بشمار می‌رود».

۲ـ۲. طغیان علیه پدر در «هکلبری فین»

بزرگترین رمان «مارك تواین» نقاط مشترکی با نمایشنامه شکسپیر دارد: هر دو با درونمایهٔ «طغیان» سر و کار دارند، آن هم با نشان دادن پدر به عنوان دشمن. (جالب اینکه در هر دو، پدر دست آخر کشته می‌شود و آگاهی بر این قتل فضایی تسکین آمیز و آرام بخش برای خواننده بوجود می‌آورد).

همان طور که می‌دانیم از دیدگاه روانکاوی، «طغیان» به معنی واپس زدن قدرت والدین بویژه قدرت پدر است. از جنبه جامعه شناسی، «هك» در برابر قید و بندهای غیرانسانی و بی‌رحمانه (جامعه‌ای فاسد و ظالم و طرفدار برده‌داری) طغیان می‌کند. در هر حال «مارك تواین» هنگامی که درونمایهٔ شورش و طغیان را در پرداخت شخصیت پدر منفور «هك» به عنوان پایین‌ترین فرد طبقه خود به کار می‌گیرد، در اصل سلطه اجتماعی را به تصویر می‌کشد، و در واقع قبل از «فروید» به این نگرش جان می‌بخشد. «پی‌رنگ» اصلی رمان با فرار «هك» از دست «پاپ» (که به خاطر تحقیر نقش پدری‌اش هرگز حرف اول نام او به صورت بزرگ نوشته نمی‌شود[۶۲]) آغاز می‌شود، گریزی که با فرار «جیم» از دست «میس‌واتسون» مصادف می‌گردد.

از دیدگاه نمادین «هك» و «جیم» باید برای بدست آوردن آزادی و باز یافتن رستگاری پیش از هبوط، از آنچه که به «میس‌واتسون» و «پاپ» (که هك را به یاد آدم لجن آلود، یعنی آدم پس از هبوط می‌اندازد) مربوط است بگریزند. «میس‌واتسون» و پاپ برخلاف تفاوتهای ظاهری و تا حدی احساساتی خود، نکات مشترك زیادی دارند. هر دو بیانگر دو حد قدرت و اقتدارند. اقتداری در نهایت مقبولیت و نیز در نهایت پستی. علاوه بر این، هر دوی آنان نمایانگر اخلاق قانونی و اجتماعی‌اند، و نیز هر دوی آنها نمایانگر حداعلای دو حد اجتماعی هستند. پاپ، گرچه فرد بی‌مقداری است، معهذا تنها محافظ قانونی «هك» بوده و مرگ و زندگی او را در دست دارد، و خود نشانگر قدرتی است که جامعه بر پسر او تحمیل کرده است.

با توجه به چنین اقتداری می‌توان گفت که «میس‌واتسون» و پاپ هر دو نماینده «فرامن» هستند (توجه کنید به اینکه «هك» با خودداری از تحویل «جیم» به مقامات علیه مصلحت و وجدان خود بپا می‌خیزد و نامه‌ای را که برای لو دادن «جیم» به «میس‌واتسون» نوشته است پاره

---

۶۲. بر خلاف اینکه در زبان انگلیسی حرف اول اسامی خاص با حروف بزرگ الفبا می‌نویسند کلمه پاپ که بایستی به صورت Pap نوشته شود همه جا به صورت pap نوشته می‌شود.

می کند) بنابر این فرار «هك» و «جیم» به سوی رودخانه در واقع فرار آنان از استبداد ظالمانه و قید و بندهای بیرحمانهٔ «فرامن» است.

هکلبری‌فین را ابداً نمی‌توان یك تمثیل روان شناختی خواند و به دور از عقل است تصور کنیم که «مارك تواین» کتاب خود را با دیدگاه فرویدی نوشته باشد. اما «تواین» نیز چون غالب نویسندگان بزرگ، سرشت بشری را می شناخته و از دید روانکاوی می توان «تشابهی پیوسته» میان ساختار رمان و ساختار روان از نظر فروید یافت. آب با جلوه های گونه گونش معمولاً از دید روانکاوی به عنوان نماد «مادینه»، بویژه به عنوان یك نماد «مادر» مطرح می شود، «هك» و «جیم» از محیط «فرامنی» جامعه به رودخانه یعنی جایی که آزادی را می‌یابند، فرار می کنند. رودخانه بجز نقاطی که بشر بدان دست یافته است، همواره با آرامشی شگفت و رؤیایی قرین بوده است. زیباترین توصیفات «هك» آنهایی است که در وصف زیبایی رودخانه بیان شده است:

«دو سه شبانه روز گذشت، این قدر آرام و راحت و شیرین گذشت که گمانم بهتر است بگویم مثل کلك که روی آب می رود... هیچ صدایی نمی آمد، سکوت مطلق، مثل اینکه تمام دنیا به خواب رفته اند.... بعد نسیم خنکی می‌وزد که به چهرهٔ آدم می خورد، و آدمی را خوشکام می‌سازد، و چون از روی گُل و گیاه می گذرد بوی خوبی همراه می آورد، اما گاهی هم بوی بد همراه می‌آورد چون که از روی ماهی مرده و لجن می گذرد،... بعد تنهایی رودخانه را تماشا می کنیم و برای خودمان استراحت می کنیم و کم کم چرتمان می‌برد و می‌خوابیم...»

«زندگی کردن روی کلك خیلی عالی است. آسمان با آن گل میخهای درخشان، بالای سرمان بود و ما روی عرشه کلك به پشت می‌خوابیدیم و آسمان را تماشا می کردیم و با یکدیگر بحث می‌کردیم که آیا گل میخها را کسی ساخته یا اتفّاقی خودشان پیدا شده اند... «جیم» می گفت که ماه آنها را تخم گذاشته! و این حرف به نظرم حسابی آمد، چون که یك قورباغه دیده ام که همین قدر تخم گذاشته. بنابر این چنین کاری شدنی است و این بود که قانع شدم. و جواب ندادم»[۶۳].

قطعه فوق انباشته از صورخیال و تصویر پردازی‌های مادینگی و مادرانه است و همچنین در بردارندهٔ تیرگی و سکوت اسرارآمیزی که در تفسیرهای روان شناختی تداعی گر حالت پیش از تولد و نیز نشانگر مرگ است. کشش و پیوستگی میان زمین و آب را می توان به کشش میان آگاهی و ناآگاهی در نظریهٔ فروید نسبت داد، «هك» که مادری واقعی نداشته، رودخانه را مادر

۶۳. کلیه ترجمه های «هکلبری»فین از ترجمهٔ آقای هوشنگ پیر نظر گرفته شده (در چند مورد تغییر جزئی داده شده و یا نکاتی اضافه شده است).

نمادین خود می‌داند. از دیدگاه فرویدی او به رحم بازگشت می‌کند. او در این رحم دستخوش یك سلسله مرگها و تولدهای نمادین دوباره می‌گردد، که از نظر ساختاری با «اپیسود»های روی خشکی مشخص گشته‌اند، همان طور که در مجله سوانی ریویو[64] آمده است: قتل ساختگی «هك» برای فرار از دست پاپ، در الگو و تصویر «مرگ و تولد دوباره»[65] ضروری بنظر می‌رسد. «هك» که خود را کشته است، در هر پیچ و خم سفر به پایین رودخانه، از نو زاده می‌شود. نه به این دلیل که جویای نقشی تازه است، بلکه از آنجا که بایستی خود را دوباره بسازد تا نیروهایی را که از هر سو عرصه را بر او تنگ می‌کنند، باطل کند. درونمایهٔ «تولد دوباره» که از ارشاد پاپ شروع می‌شود، مفهوم اصلی «عمل» داستان است، حالت دوجنسی[66] «جیم» که سیاهی پوستش تداعی گر مرگ ناخودآگاه و نماد مادر است و دوست و پدر خوانده «هك» نیز بشمار می‌آید به این الگو جان می‌بخشد. این نکته یادآور تجلیلی است که «ویتمن» از مرگ به عنوان «مادر ظلمانی» در اشعاری چون از گاهواره، تا ابد در گاهواره[67] و هنگامی که یاسهای کبود آخرین بار بر سر در خانه می‌شکفند[68] بعمل می‌آورد.

خصوصیات «جیم» بیشتر مادرانه است تا پدرانه، او آرامش، وفاداری، و مهربانی عاشقانه‌ای را که ما معمولاً به یك مادر نسبت می‌دهیم داراست. و همچنین احساسی که آشکارا با خشونت و اقتدار پدری در تضاد است. اگر از زاویهٔ روان شناختی اندکی متفاوت‌تر نگاه کنیم، می‌توان گفت هکلبری‌فین داستان کودك، به عنوان یك قربانی است، که تجسم بخش درونمایهٔ «مثله کردن پاکی»[69]: یکی از موضوع‌های اصلی و تکراری داستان نویسی آمریکاست. «فیلیپ یانگ»[70] در ارنست همینگوی[71]، همانندی‌هایی را میان پریشانی «هك» و قهرمانهای «ارنست‌همینگوی» مشخص می‌کند. «یانگ»، «هك» را کودك آسیب دیده‌ای می‌بیند که مرتباً آماج ضربات روحی‌ای چون مرگ و خشونت می‌گردد. او سیزده جسد در رمان می‌شمارد و روشن می‌سازد که در حقیقت تمامی حوادث فرعی داستان به خشونت یا مرگ منتهی می‌گردد. «یانگ» روابط علّی بین ضربه‌های روحی که «هك» (و بعدها نیز قهرمانهای همینگوی) دستخوش آن می‌گردند و مشغله ذهنی فزاینده نسبت به مرگ را که بر بخش عمده ادبیات مدرن حاکم شده، روشن می‌سازد.:

«هك پسری آسیب دیده و پریشان است. او هرگز هراسی را که با آن مواجه گشته و در

---

64. Sewanee Review
65. death and rebirth
66. Hermaphroditic
67. Out of the Cradle Endlessly Rooking
68. When Lilacs Llast in the Dooryard Blommed
69. betrayal of innocence
70. Philip young
71. Ernest Hemingway

میان آن بسر برده است، فراموش نخواهد کرد، شب هنگام کابوسها و اندیشه‌های آزار دهنده فکرش را مختل می کند و به خاطر افکارش خواب به چشمش راه نمی‌یابد. وقتی هم که می‌خوابد به خاطر کابوسهای وحشتناك عذاب می کشد. او پسری است که در میان مصائب بزرگ شده و از چنگ آفریننده خود رها شده است. درست همان طور که «کلمنس»[۷۲] (تواین) هرگز نتوانست، جز به صورت بدبینی ناشیانه و مطلق کتابهای آخرش معضلات خود را حل نماید، این معضلات را برای «هك» نیز نتوانست حل کند. زیرا «هك» سنگ بزرگی شده بود که مشکل می‌شد جابجایش کرد. آنچه او هرگز نتوانست دریابد این بود که «هك» در سفرش بر روی رودخانه در تمام مسیر به یك راه حل اشاره می کرده است: رویارویی بیش از حد او با خشونت و مرگ نخست در او کشش اجتناب ناپذیری نسبت به مرگ بوجود می آورد، و نهایتاً نمادی آرمانی برای آن می شود. «نماد آرمانی» همان رودخانه تیره است که مصداق غریزه مرگ در روان شناسی فروید است: غریزه‌ای ناخودآگاه که در تمامی موجودات زنده برای بازگشت به حالت جمود و در نتیجه رهایی ابدی از درد و الم زندگی وجود دارد. شناسایی این مفاهیم نمادین به هیچ روی قابلیت تفسیری رمان «تواین» را تحلیل نمی‌برد و بینش‌های حاصل به واسطهٔ دیگر رویکردهای نقد ادبی را نیز بی‌اعتبار نمی‌سازد. این شناسایی روشن می‌سازد که «مارك تواین» آگاهانه یا غیر آگاهانه شاهکاری آفریده که، از نظر روان شناسی توجه نسل‌های بیشماری را به سوی خود جلب کرده است.

۳ـ۲. «جوان نیکوخصال»: «نهاد» در مقابل «فرامن»

درون مایه «پاکی مثله شده»، همچنین در جوان نیکوخصال اثر «ناتانیل هاوثورن» دیده می‌شود. این داستان حکایت جوان تازه دامادی است که همسر خود «ایمان» را ترك می کند تا شبی را با اهریمن در جنگل سپری کند. ماجراهای آن شب دهشت انگیز «تجربه‌ای موهش» برای این جوان بحساب می‌آید. در دل وادی ظلمانی «سبتی» متشکل از جادوگران را باز می‌یابد که در آن تمامی آموزگاران، موعظه گران، و دوستان هم ولایتی وی، که همگی افرادی محترم هستند، حضور دارند. داستان هنگامی که همسر تازه عروس و پاکدامن «جوان نیکوخصال» به میان جمع آمده و در کنار وی می‌نشیند تا دست دوستی و اتحاد به اهریمن، جهنمی بدهد، به اوج می‌رسد. به دنبال این لحظه حساس که طی آن قهرمان داستان در مقابل پیشنهاد اهریمنی پیوستن به انجمن شیاطین مقاومت می کند، او از خواب بیدار می شود و خودش را در جنگل دور افتاده تنها می‌یابد، در حالی که نمی‌داند آنچه روی داده در خواب بوده یا بیداری.

۷۲. Clemens: نام فامیل واقعی تواین

پاسخ هر چه باشد در هر حال او دگرگون شده است. بامدادان به دهکده و به «ایمان» خود باز می‌گردد امّا هرگز با خود آشتی نمی‌کند، از این رو هرگز نمی‌تواند ترنم دلپذیر سرودهای مذهبی را بدون همراهی طنین گناه آن شب وحشتناك جنگل بشنود. او حتی از «ایمان» نیز دور می‌شود. «ساعت مرگ او بسیار تیره و تار است و هیچ آیه رحمتی بر سنگ قبرش به چشم نمی‌خورد».

گذشته از مفاهیم تمثیلی خاص که در جاهای دیگر این کتاب بیان شده است، مفاهیم روان شناختی اساسی داستان، نظر ما را جلب می‌کند. ما از این فرضیه شروع می‌کنیم که: جوان نیکوخصال با توجه به نوع شگردها و نمادهای آن، معنایی بیش از کلام ظاهری خود دارد. در این رابطه وظیفه ما قیاس یا استخراج ناشناخته‌ها از درون شناخته ها است. قضیهٔ اول ما این است که سفر «جوان نیکوخصال» تنها یك سفر جسمی و فیزیکی نیست بلکه نوعی سفر روانی و عروج نیز هست. برای اینکه دریابیم که این سفر از دید روان شناختی چه معنایی دارد، بایستی موقعیت زمانی و مکانی داستان را بررسی کنیم. قهرمان که تحت تسلط نیروی «لیبیدو» است از دهکده «سالم» به جنگل سفر می‌کند. دهکده، مظهر نور و ثبات است، ثبات اجتماعی و معنوی. «جوان نیکوخصال»، «ایمان» را هنگام غروب آفتاب در شهر پشت سر می‌نهد و بامدادان به سوی او باز می‌گردد و شب هنگام سفر به بیابان رخ می‌دهد. «جوان نیکوخصال» برای همسرش توضیح می‌دهد که رفت و برگشت سفر من باید بین همین لحظه و شب هنگام انجام گیرد. وی در جنگل یعنی محل ظلمت و ترسهای ناشناخته است که شیطان را ملاقات می‌کند. بنابر این از يك جهت، دهکده ممکن است با «خودآگاه» و جنگل با لایه‌های ظلمانی «ناخودآگاه» مترادف باشد. دقیق‌تر بگوییم دهکده به عنوان محل ثبات اجتماعی و اخلاقی (ممنوعیت) بشمار می‌رود، یعنی صفاتی که با «فرامن» یا عامل بازدارندهٔ اخلاقی روان قابل قیاس است. و جنگل به عنوان محلّ ترسها و احساسات سرکش و وحشیانه یعنی همان خصوصیات «نهاد» از نظر فروید است. «جوان نیکوخصال» به عنوان واسطه بین این دو نیروی مخالف و نماینده «من» بیچاره ای است که می‌کوشد تا توازنی منطقی برقرار کند و از آنجا که قادر به انجام چنین کاری نیست، درهم می‌شکند.

چرا «جوان نیکوخصال» نمی‌تواند این نیروها را با هم سازش دهد؟ آیا خصوصیات او که از نامش پیداست، خصوصیات همهٔ مردم است؟ اگر این طور است آیا این مردم محکوم به مرگ در ظلمت اند؟ «هاوثورن» تلویحاً می‌گوید که این مردم نمی‌توانند برای همیشه در دهکده و بیرون جنگل باقی بمانند و دیر یا زود همه آنها بایستی با شیطان روبرو شوند.

اجازه دهید لحظه ای این چهره شیطانی را بررسی کنیم. اولین بار که او را می بینیم (پس از اینکه بر ترس «جوان نیکوخصال» آگاهی می یابیم که: «اگر شیطان در دو قدمی خود من باشد چه؟») درست نزدیك درختی کهنسال نشسته است، که در اینجا به «درخت معروف میوهٔ ممنوعه و گناه نخستین» اشاره رفته است. شیطان به صورت شخصی که «شباهت قابل توجهی» به خود قهرمان دارد توصیف شده است. خلاصه می توان گفت که او الگوی مسخ شدهٔ خودش است: بازتاب زنده بخشی از روان «جوان نیکوخصال» درست همان طور که «ایمان» بازتاب بخش دیگر روان اوست. عصایی که شیطان همراه دارد شبیه به عصایی چوبین است که او بعداً آن را به «جوان نیکوخصال» می دهد و شبیه به «مار بزرگ سیاه» زنده است. مار، در نظر فروید نماد آلت رجولیت است، «مرد جوان» همان طور که از میان جنگل می گذرد، با چهره های دیگری روبرو می گردد که معلم اخلاق او «خانم نیکوسرشت» پیر، «شمّاس نیك نهاد» و نهایتاً حتی خود «ایمان» از آن جمله اند. نوار صورتی «ایمان» رمز معمایی است که «جوان نیکوخصال» قادر به حل آن نیست (چراکه صورتی، آمیزه ای از سفید به معنای پاکی و اخلاص و سرخ به معنای شهوت است). راوی که به واسطهٔ سرخوردگی، کاملاً عصبی و نهایتاً دیوانه شده، به پلیدی سبعانه‌ای که در دل این تاریکی است، تسلیم شده و خود به تصویر دلهره آوری که از دیگر هراس های جنگل دست کمی ندارد، بدل می گردد. تمامی صحنه دلهره آور جنگل را می توان بازتاب تمایلات سرکوب شده پیشین «جوان نیکوخصال» دانست، این نکته را می توان از توضیحات «هاوثورن» در مورد قهرمان مسخ شده دریافت:

> «در واقع در تمامی جنگل سحر شده، چیزی وحشتناکتر از چهره خود «جوان نیکوخصال» نبود، وقتی در میان کاجهای سیاه راه می رفت، عصای خود را با حرکاتی دیوانه وار پیچ و تاب می داد، گاه زبانش به ناسزاها و کفر گویی های موهن و شنیع گشوده می شد و گاه قهقه هایی چنان وحشیانه و بلند سر می داد که طنین آن در سراسر جنگل می پیچید، گویی تمامی شیاطین در اطراف او قهقهه سر داده بودند. این اعمال و گفتار خشن و وحشیانه، او را از ابلیسی که در هیأت واقعی خود نمایان شده باشد، هولناکتر جلوه می داد».

اگرچه «هاوثورن» به طور غیر مستقیم می گوید که مشکل «جوان نیکوخصال»، مشکلی همگانی است، ولی نمی خواهد بگوید که همه انسانها در سرنوشت اندوهبار وی شریکند. «هاوثورن» مانند فروید به خطرات سرکوب زیاده از حد «لیبیدو» و در پی آن، میدان گرفتن یك «فرامن» مستبد توجه کرده بود. (اگرچه او مسأله را ناشی از عدم موازنه فکر و دل یا در واقع منطق و احساس می‌پنداشت). «جوان نیکوخصال» قربانی تأسف‌بار جامعه‌ای است که چشمان خود را بر روی فطری بودن و گریز ناپذیری مسائل جنسی به عنوان جزئی از ساختار

فکری و جسمی بشر بسته است، جامعه‌ای که نظام اخلاقی آن بایستی به طور بسیار جدی تمایلات بشر را سرکوب کند. در میان پیوریتان‌ها واژه «طبیعت» به معنی «فطرت» دقیقاً مترادف با «گناه» بوده است. در سرتاسر اثر دیگر «هاوثورن» به نام داغ ننگ، مروارید[73] کوچولو، دختر نامشروع «هسترپراین» و عالیجناب «آرتودیمیسدیل» به عنوان: «فرزند» طبیعت نامیده شده. فرماندار «جان وینتروپ»[74] در دادگاه عمومی سال ۱۶۴۵ برای متمایز ساختن «آزادی فطری» از «آزادی مدنی»، اوّلی را به صورت «آزادی ارتکاب خوبی و بدی و حمایت از آنچه که انسان را پلشت می‌سازد، و در پیش گرفتن رفتاری سبعانه‌تر از حیوانات وحشی» معنا می‌کند.

«هاوثورن» که خود نوادهٔ جادوگران پیوریتان و فردی از جامعه «نیوانگلند» بوده که معیارهای اخلاقی آن کمابیش منتج از میراثهای «پیوریتانی» بوده است، مشغله ذهنی‌اش ماهیت گناه و پیامدهای روان شناختی تخطی از «تابو»های تحمیلی نظام بود. «جوان نیکوخصال»، روان نژندی حاصل از یك چنین تخطی‌ای را ترسیم می‌کند.

او پس از سپری کردن یك شب در جنگل خود به صورت گناهی مجسّم در می‌آید که آشفتگی و شك آن را انباشته باشد. چرا؟ به دلیل اینکه برای رویارویی با واقعیتهای دنیای خارجی و با دنیای درونی، آموزشهای لازم را ندیده زیرا زمانی که چشم گشوده است هشدارهایی در زمینهٔ «میوهٔ ممنوعه» و چشیدن آن به او تلقین گشته است، او مسحور همین ممنوعیت گشته و تمایل بیمارگونه‌ای به چشیدن آن یافته است. او ذاتاً پلید نیست، اما همچون غالب جوانان، کنجکاو است، لیکن به علت شدت «تابو»های «پیوریتان» دربارهٔ تمایلات طبیعی، کنجکاوی او به صورت یك مانع درآمده و سد راه خودش گشته است. واکنشهای زنده او در جنگل نمونهٔ کامل واکنش‌هایی است که در قبال سرکوب کامل تمایلات طبیعی یك شخص بروز می‌کند. گذشته از این ماهیت خاص توهم او را در بیابان، بر نظریهٔ فروید مبنی بر اینکه «علایق سرکوب شدهٔ ما، خود را در رؤیاها، متجلّی می‌سازند»، و اینکه رؤیاها نیز قالب نمادین تمنیّات جنسی‌اند، صحه می‌نهد. «هاوثورن» که بیش از یك نسل قبل از فروید پژوهش می‌کرده به اندازه کافی روان شناسی حاذق بوده است که خود از بسیاری از رخدادهایی که فروید می‌خواست با توسّل به شواهد پزشکی تدوین کند، آگاه باشد.

۴ـ۲. «تنگ اهریمنی»[75]: پیامدهای سرکوب امیال جنسی

شاید مشهورترین داستانی که در ارتباط با درونمایهٔ سرکوب امیال جنسی است،

73. Pearl
74. Winthrop
75. The Turn of the Screw

داستان تنگ اهریمنی اثر «هنری جیمز» باشد.این کتاب که یکی از مشهورترین داستانهای «اشباح» در ادبیّات است، مجموعه ماجراهای پر فراز و نشیبی است از موضوع مباحثات نقّادانهٔ سال ۱۹۲۴ یعنی وقتی که «ادناکنتون»[۷۶] تحلیلی روان شناختی از این داستان «هنری جیمز» از دید خواننده فکور: «تنگ اهریمنی»[۷۷] ارائه داده بود. ده سال بعد منتقد ارزشمند «ادموند ویلسون»[۷۸] در اثر خود به نام ابهام هنری جیمز[۷۹] بر کار او صحه نهاد. این اثر یك نسل بعد توسط «تامس. ام. کرانفیل»[۸۰] و «روبرت. ال. کلارك، پسر»[۸۱] در اثری به نام تنگ اهریمنی، بشدّت مورد تأکید قرار گرفت.

به طور خلاصه این داستان، ماجرای پرستار و معلّمه خصوصی و انگلیسی تبار جوانی است که به عنوان سرپرست و مراقب دو کودك زیبا که در عمارتی مجلل در دهکده ای قدیمی زندگی می کنند، انتخاب می شود. والدین بچه‌ها مُرده اند و سرپرست قانونی آنان عموی خوش قیافه و مجردی است که در لندن زندگی می کند و نمی خواهد زحمت سرپرستی بچه ها را بپذیرد. او این معلمه جوان را که ضمناً راوی این داستان نیز هست استخدام می کند و مسئولیت کامل «بلای»[۸۲]، ملك ییلاقی خود را به او می سپرد و به او تفهیم می کند که تحت هیچ شرایطی نباید با طرح شکایات و مشکلات خود، مزاحم او شود. اگرچه این زن تنها ۲۰ سال دارد، قرار بر این می شود که وی سرپرست ملك و بچه ها باشد و عمو را از هرگونه نگرانی در مورد رفاه افراد تحت سرپرستی خود آسوده سازد. بچّه ها، «مایلز»[۸۳] و «فلورا»[۸۴]، دو نوجوان بسیار مؤدب وتربیت یافته اند که معلّمه بلافاصله شیفته آنان می شود. همه چیز در «بلای» بخوبی پیش می رود و فقط رازی شوم و پلید پیرامون رابطه بین معلمه پیشین: «میس ژسل»[۸۵] و نوکر سابق عموی بچه ها: «پیترکوینت»[۸۶] که هر دوی آنان اینك مرده اند، برخانه سایه افکنده است. همچنین اخراج بهت آور «مایلز» کوچولو از مدرسه، به این دلیل که وجود او برای همکلاسانش «مُضِر» تشخیص داده شده، قضیه را مرموزتر می سازد. تا آنجایی که معلمه می تواند از شایعات و اطّلاعات ناقص و اندك «خانم گروس» یعنی همان زنی که به کارهای خانه رسیدگی می کند، دریابد، بین «میس ژسل» و «کوینت» رابطه ای وجود داشته که بچّه ها نیز شاهد آن بوده اند و این امر تأثیری بس ویرانگر بر روحیهٔ «مایلز» و «فلورا» نهاده است. معلمه از

76. Edna Kenton
77. Henry James To the Ruminant Reader: the Turn of the Screw
78. Edmund Wilson
79. **The Ambiguity of Henry James**
80. Thomas M. Cranfill
81. Robert L. Clark, Jr., **«Anatomy of the Turn of the Screw.»**
82. Bly
83. Miles
84. Flora
85. Miss Jessel
86. Peter Quint

زمانی که بدانجا می‌آید، بدفعات شبح «میس‌ژسل» و «کوینت» را می‌بیند و چنین نتیجه می‌گیرد که آنان در پی این بچه‌ها هستند و برآنند تا روح و روان آنان را به طرزی شیطانی تسخیر کنند. اگرچه رفتار بچه‌ها ظاهراً عادی است، ولی معلّمه درمی‌یابد که شك و گمان او بیجا نبوده است. در پایان داستان، «فلورا» کوچولو علیه معلمه برمی‌خیزد و خانم «گروس» برای اینکه وی را از تباهی بیشتر توسط «میس‌ژسل» حفظ کند، او را به شهر می‌برد. معلمه با «مایلز» در «بلای» می‌ماند و برای نجات روح او در مقابل روح «پیترکوینت»، تلاش می‌ورزد. در این جدال سرنوشت ساز، ظاهراً معلمه در بیرون راندن روح پلید از کالبد او موفق می‌شود. امّا پسر کوچولو به خاطر ضربهٔ روحی ناشی از اخراج از مدرسه جان می‌سپرد.

پیچیدگیها و وحشت موجود در داستان «جیمز» را نمی‌توان به اختصار بیان کرد. «جیمز» خود در مقدمه‌ای که بر جلد دوازدهم مجموعهٔ آثار خود نوشته است، تمامی مفاهیم روانکاوانهٔ موجود در این داستان را رد می‌کند و آن را صرفاً به عنوان سرگرمی پاك و ساده‌ای می‌نامد که به نیت شکار آنها که بسادگی شکار نمی‌شوند نوشته شده است (زیرا که «لذت» شکار عوام همیشه ناچیز است) یعنی قصه‌ای که «برای جلب توجه به سرخوردگان و مشکل پسندان و زودرنجان و نهایتاً به عنوان هدیه کریسمسی برای احیاء «ترس کذایی و دیرینه» شکل گرفته است»[۸۷]. از این جملات «جیمز» دو پرسش حاصل می‌شود. آیا او در مورد اینکه منظوری درمانی و روانی در سر نداشته، جدی بوده است؟ و دیگر اینکه آیا او که داستان را فقط به «قصد» نوعی سرگرمی معمولی و ساده نوشته برای ما اهمیتی دارد یا نه؟ پرسش اول را نمی‌توان پاسخ داد. ما نمی‌توانیم دربارهٔ هدفی که خود او بیان کرده مطمئن باشیم. شاید این هدف را برای «به دام انداختن» خوانندگان نکته سنج خود مطرح کرده باشد. پاسخ پرسش دوم نیز مشخصاً منفی است. هدفهای آگاهانه «جیمز» مستقیماً به تحلیل منتقدانه ما از داستان مربوط نمی‌شود. از آنجا که ضمیر یك هنرمند، اساساً همچون ضمیر افراد دیگر است، تحت فرمان آمیزه‌ای از نیروهای ناخودآگاه قرار می‌گیرد. نویسنده ممکن است در نوشتار، از اعتقادات خود بسیار فراتر رود. مهم نیست که نویسنده «قصد داشته» چه بنویسد بلکه مهم این است که خوانندگان آگاه و دقیق چه چیزهایی در کار او می‌یابند. واقعیت این است که می‌توان مفاهیم عمیق «روانی» در داستان مشاهده کرد. «ادموندویلسون» در مقالهٔ خود اشاره کرده که هیچکس بجز معلمه به دیدن ارواح «پیترکوینت» و «میس‌ژسل» اقرار نکرده است. چنین تصور می‌کنیم که

---

۸۷. اشاره به نقش ترس (terror) از دیرباز در ادبیات است و همواره شوق به خواندن مطالب ترسناك و حالت پالایش پس از آن (که ارسطو مطرح می‌کند) توجه داشته است.

بچه‌ها نیز آنها را دیده اند، لیکن تنها معلمه است که از آنان سخن می گوید. خانم «گروس»، زنی بیسواد و ساده لوح که نامش نشانگر حقارت اوست[۸۸]، برخلاف فرصتهای متعددی که در اختیار داشته هرگز شبحی را نمی بیند. او همچنین تنها بر گفتهٔ معلمه که شخصی بسیار حساس است، تکیه می کند.

پس اشباح چه نقشی دارند و چرا تنها معلمه جوان آنها را می بیند؟ به نظر یك روانکاو، پاسخ کاملاً روشن است. معلمه از اوهامی که نشانهٔ بحران سرخوردگی جنسی است رنج می برد و اشباح، بازتاب عینی علایق جنسی ناخودآگاه خود اویند.

همان طور که راوی داستان «جیمز» ما را در شروع داستان آگاه می سازد، او «جوانترین دختر یك کشیش روستایی فقیر» بوده است. پس می توان نتیجه گرفت که در یك چنین دنیای زنانه و محدودی، غرایز «لیبیدویی» و طبیعی او، درست مانند غرایز «جوان نیکوخصال»، توسط والدین و همچنین توسط طبقهٔ متوسط جامعه عهد ویکتوریا که حتی خفقان آورتر از جامعه «پیوریتان»ها بود، قویاً سرکوب گشته اند. او شیفته عموی بچه‌ها شده بود نجیب زاده جوان و مجردی که در چهره ای که او هرگز به عمر خود ندیده بود، یعنی فقط در رؤیا یا در یك رمان قدیمی می توانست وجود داشته باشد در مقابل دختر آشفته و پریشانی که از «هامشایر»[۸۹] آمده ظاهر می شود و «پیترکوینت» سرخ مو نیز اولین بار در لباس و قیافه عمویش ظاهر، می گردد. گذشته از این «کوینت» که نام خاص او کنایه از مفهوم «لیبیدو»یی اوست (به معنی شهوت) اولین بار بر روی یك برج (یعنی نماد رجولیت) ظاهر می گردد، همان طور که «میس ژسل» کنار یك رودخانه که نماد مادینه است نمودار می شود. «ویلسون» با اشاره به قطعات چوبی که «فلورای» کوچولو در زیر نگاه خیره و شیفته معلمه درست در وقتی که شبح «میس ژسل» اولین بار ظاهر می شود، با آنها بازی می کند، نظریه خود را تقویت می کند: کودك می کوشد تا دیرك یك کشتی اسباب بازی (ابزاری مقعر) را در سوراخ مربوط به آن جا بدهد.

نظر فروید را با گفته‌های «ویلسون» جمع بندی می کنیم:

> «با توجه به این سر نخها می توان از این سخن و با قیاس نتیجه گرفت که هدف این داستان در درجهٔ اول، چهره پردازی معلمه بوده است: خیالات تیره و تار او و برخوردش با این خیالات، هنگامی که آن روی سکهٔ روایت او را در نظر بگیریم، تصویر دقیق ولی غم‌انگیزی از دختر یك کشیش دهاتی فقیر است، دختری با برداشتهای طبقهٔ متوسط

---

۸۸. Grose: به معانی فرومایه و بی‌سواد و حقیر.

89. Hamshire

انگلیس، ناتوان از پذیرش تمایلات جنسی طبیعی، و متأثر از «اقتدار» خشك انگلیسی مآب خود که این امکان را به او می بخشد تا بر زیر دستان خود اهدافی را تحمیل کند که تماماً سردرگم‌اند و به نفع هیچیك از آنها نیست... اکنون ما در می‌یابیم که داستان، برگردان دیگری از یکی از درونمایه‌های معمول «جیمز» است: پیر دختر ناکام انگلوساکسونی[۹۰]....»

۵ـ۲. مرگ خواهی در داستانهای «پو»

گذشته از هملت و اودیپ اثر «جونز» و مقاله «ادموند ویلسون» درباره تنگ اهریمنی، یکی از مشهورترین تحقیقات روانکاوانهٔ ادبیات، زندگی و آثار ادگار آلن‌پو[۹۱] اثر «ماری بناپارت» است. «بناپارت» که شاگر «زیگموندفروید» بوده،همچون «جونز»، یکی از منتقدان نادری است که دانش تخصصی روانکاوی را تا حدّی با مایهٔ ادبی خود تلفیق کرده است. کتاب او برای مبتدیان همان اندازه که پرکشش است غیر محتمل نیز می نماید. تأکید او براین است که زندگی و آثار «پو» تماماً با عقیدهٔ اودیپ شکل گرفته است: تنفر از پدر و عشق به مادر و پس زدن حاکمیت و قدرت، هسته اصلی نوشته های نقد «پو» را بوجود می آورد. عقده مادری، آرزوی مرگ یا بازگشت به رَحِم (که، برای نمونه، در توجه و علاقه او به تدفینی زودرس دیده می شود)، زمینهٔ شعر و نثر «پو» را تشکیل می دهد. حتی عطش و ضعف شدید او در مقابل مشروبات الکلی، به عنوان یك پناهگاه مطرح می گردد، همان طور که بناپارت می نویسد:

«در واقع «پو» از دوران سه سالگی محکوم بود تا همواره عزادار باشد. تقدیر چنین بود که عقده مرگ مادر او را تا ابد از عشق زمینی محروم سازد و بر آن دارد تا حیات و شور زندگی را در علایق خود حذف کند. تخیل «پو»، این یار با وفا و دوستدار همیشگی مرگ، دو راه پیش پای خود داشت: بهشت یا گور، بسته به اینکه او «روح» معبود و گمشده خود را می‌جسته یا «جسم» او را. بنابر این «پو»، به خاطر وفاداری همیشگی خود به مادر مرده اش در تمامی زمینه‌ها، فردی دوستدار جسد و مرگ شد[۹۲].... اگر این جسد دوستی سرکوب نگشته و به حال خود رها شده بود، بدون شك او به یك مجرم جانی بدل می گشت».

بناپارت با بهره‌جویی از چنین نظریه روانکاوی به عنوان سالوده کار خود، با تداوم منطقی یك نواخت و در عین حال کسالت باری به تحلیل یك یك آثار او می نشیند. او داستانهای چلیك شراب آمونتیلادو[۹۳] و دل قصه گو را به عنوان داستانهای انتقام جویانه، یعنی انتقام از

90. Anglo saxon
91. The Life and Works of Edgar Allan Poe
92. necrophilist
93. The Cask of Amontillado

پدر، می‌شناسد. «غار شراب» در داستان او نمادی از «درون تن زن» است... جایی که در آن سرمستی و سُکری شهوانی لانه کرده است، و بنابر این وسیله عذاب می گردد.... قربانی داستان دل قصه گو نیز به عنوان نمادی از تنفر «پو» نسبت به پدر خواندهٔ خود «جان آلن»[94]، و چشم کور وحشتزای او، نشانه‌ای از «اخته سازی» تنبیهی بشمار می‌رود. سقوط خانه آشر[95] نمونه‌ای از عقدهٔ اودیپی را ترسیم می کند. «مادلین آشر»[96] و غاری که او نابهنگام در آن مدفون می گردد، خود خانه، همه و همه براساس نمادهای فرویدی، به عنوان تصویرهای مادری محسوب می گردند. در همین اثر، داستان شگفت اتلرد[97]، که توسط راوی برای «رودریك»[98] خوانده می شود و با کشتن اژدها به اوج خود می‌رسد حکمی بر کشتن پدر برای دستیابی بر گنجینه یعنی مادر است.

۶ـ۲. عشق و مرگ در «گل سرخ بیمار»[99] از «بلیك»

اگرچه آثار نویسندگان معدودی را می‌توان چون آثار «پو»، از دیدگاه روان شناسی بررسی کرد، لیکن اگر ما دلایل بناپارت را بپذیریم، آثار ادبی زیادی را می‌توان به موازات خطوط اصلی روان شناسی فروید تحلیل کرد. بویژه آثار شاعران رمانتیك، با این رویکرد به خوبی مطابقت دارند. چرا که همان طور که «اف.ال.لوکاچ»[100] گفته است رمانتیسم به ناخودآگاه وابسته است، درست برخلاف کلاسیسم که با تأکیدی که بر قید و بندها، محدودیت‌ها و نظم دارد، به سوی آگاهی و بویژه «من» و «فرامن» گرایش دارد.

شعری نمادین و غنایی چون «گل سرخ بیمار» از «بلیك» نمونه خوبی است:

«آه، ای گلسرخ، تو بیماری.
کرمی نادیدنی،
که شب هنگام می‌تازد،
در طوفانی سرکش و غرّان،
بستر سرخوشی سرخ فام ترا،
یافته است،
و عشق نهفته ظلمانی‌اش،
زندگانیت را بر باد می‌دهد.»

94. John Allan
95. **The Fall of the House of Usher**
96. Madeline Usher
97. Ethelred
98. Roderick
99. **The Sick Rose**
100. F. L. Lucas

مفاهیم جنسی تصویرگری «بلیك»، از دیدگاه نقد روان شناختی فروید براحتی قابل مشاهده اند. «گلسرخ» نماد کلاسیك زیبایی زنانه است، اما این زیبایی با بعضی عوامل شهوانی مردانه فاسد می گردد: کرم، نماد مرگ، تباهی و همچنین نرینگی است (کرم و مار غریزه جنسی را نشان می‌دهند) همان طور که در اولالومه اثر «پو» «پرواز» به عنوان نماد مقاربت تلقی شده است. تصویرهای شب، ظلمت و طوفان توفنده، خصوصیات ناخودآگاه یا نهاد را القا می کند، درست مانند جنگل در «جوان نیکوخصال». بند دوم شعر با تصویرهایی نسبتاً روشن و صریح، مفهوم فساد و زوال جنسی را به نمایش می‌نهد.

به طور خلاصه می توان گفت که شعر «بلیك»، تمثیلی مبهم دربارهٔ طبیعت مرگ است که طبق گفته روانکاوان کاملاً با شهوت جنسی مربوط است. «همراه سازی» آشکار و مشخص «سرخوشی سرخ فام» و «بر باد می‌دهد» (که با «بستر» و «عشق نهفته ظلمانی» همراه گشته است) بیانگر این است که «اروس»[۱۰۱] که به عشقی متعالی‌تر و معنوی‌تر امید بسته است، عامل پلیدی و نیز فنا پذیری است. یعنی عشق متعالی و عشق تباهی آور نیز با هم همراه گشته‌اند و شهوت و تباهی در کنار هم قرار گرفته‌اند.

۷ـ۲. صور خیال جنسی در «به دلبند شرم آگین خویش»

ما «همراه سازی»، مشابهی در این شعر «مارول» که یکی از مشهورترین اشعار عاشقانه ادبیات انگلیسی است، می بینیم. گوینده، عشق خود را با یك جمله شرطی اظهار می کند: «اگر جهان و زمان هر دو در اختیارمان بود، بانوی من شرم و حجب تو نیز جرمی نمی‌نمود».

و در این جمله با کلمه «بانو» معشوقه خود را خوشامد و تملق می گوید. در هر حال اگر دیدگاه واقع بینی توأم با بدبینی گوینده را بپذیریم، این شرایط بس نامحتمل است. او سپس به مشخص کردن خطوط اصلی رابطه «مطلوب» دو دلداده می نشیند:

«می‌نشستیم و غممان این بود
که چسان روز صد هزار سال عشقمان را به شام ببریم.»
«زان که بانوی من این ترا سزاست؛
من نیز عشقم را به کمتر از آن نمی‌دهم.»

مباحثه گوینده در این قطعه آغاز شعر به حد بسیار مطلوب و والایی می‌رسد. او بر آن

---

۱۰۱. Eros: رب النوع عشق در افسانه‌های یونانی و معادل Cupid رب النوع عشق در افسانه‌های رومی که در روان شناسی نمایانگر تمامی جنبه‌های عشق (مثبت و منفی) است.

شده است تا انگیزه خود مبنی بر فریفتن و اغوای بانو را کاملاً ابراز و افشا کند. با این وجود با زیرکی «تام»، حتی ذره ای، از هدف اصلی خود عدول نکرده است. هدف او با وجود فریبندگی متضاد «گیاه عشق» و اشتیاقی که سوزش آن چنان کند و ملایم است که گویی اصلاً نمی سوزاند نهایتاً یکی است: بانو باید عاقبت در زمانی دور تسلیم چرب زبانی های او گردد و این فقط به زمان نیاز دارد. اما همان طور که گوینده در قطعه دوم شعر با جهش دراماتیك از «ملایمت» قطعه آغاز شعر به «ناامیدی» قطعه بعد روشن می سازد، همین واژه «اما» اوضاع را تماماً دگرگون می سازد:

اما در پشت سر همواره می‌شنوم
که ارّابه بالدار زمان، شتابان نزدیك می‌شود
و آنجا در پیش رو
صحرای ابدیت لایتناهی پدیدار می‌شود،

ارّابه بالدار زمان (دوباره مفهوم دقیق رابطه جنسی را در تصویر پرواز می بینیم) در عین تضاد با ابدیت و فراموشی ابدی، در کنار یکدیگر مطرح شده است. درست همان طور که باروری و زایندگی آرام ولی مطمئن یك عشق که به وسعت امپراتوزی می‌روید با صحراهای خشك مرگ در تضاد است. گوینده پس از ارائه این دورنما، شهامت آن را می‌یابد تا دقیقاً ارتباطی را که اینها با عشق او دارند ابراز کند:

«دیگر از زیبایی تو اثری نخواهد ماند
و پژواك ترانه من در غار مرمرینت نخواهد پیچید.
آنگاه کرمها به غارت بکارت دیرپایت می نشینند،
و حجب و حیای تو نیز مشتی خاك می‌شود،
و تمامی شهوت من نیز خاکستر»

این حرف او، حتی بیشتر در تضاد آشکار با زبان چاپلوسانه و ملیح قطعه آغاز شعر است، زیرا که گستاخانه ادا شده و به خاطر لحن صریحش، سبعانه است. «غار مرمر» کنایه ای است برای رحم که هم جمود نعشی و هم استخوان زهدان اسکلت را القا می کند. جملاتی چون «پژواك ترانه من» همراه با مضامین جنسی و شهوانی مصرع های بعدی، نسبتاً خشن اند این «کوینت»[۱۰۲] و «کوینت»ای که «هنری جیمز» بکار برده بود را می توان به عنوان جناس ناقص مقایسه کرد. ما از حرارت یك شهوت نباتی و رویبدنی در مواجهه با واقعیت درمی یابیم که تمامی

---

۱۰۲. quaint: به معنای منزّه در اینجا به حجب و حیا ترجمه شده و در اثر جیمز Quint نام فامیل قهرمان داستان است و یك معنی ضمنی آن شهوت است.

عشقها بایستی نهایتاً خاکستر شوند درست همان طور که تمامی پاکدامنی‌ها نیز بایستی همچون فسق و فسادهای جنسی، به خاك برگردند. گوینده «ناامیدی» خود را در بیتی که از نظر بیان «ضد اوجی»[۱۰۳] و ویرانگر خود در تمامی ادبیات بی نظیر است، جمع بندی می کند:

«گور، مکان راحت و آسوده‌ای است، اما
به گمان آنجا در آغوش هم نمی‌خسبند.»

گوینده در قطعه پایانی، طنز تند و تیز خود راملایم کرده و شهوت پرستانه از محبوبه گوشه‌گیر خود می‌خواهد تا دم را غنیمت شمرد. و نیز به عکس استعاره گیاه در بند یا قطعه آغازگر شعر و صراحت و بی‌پردگی گستاخانه او در دومین قطعه شعر، به جهت ابراز صادقانه و بی‌باکانه تمایلات شهوانی خود و تصویرپردازی درخشانش، به بیانی متعالی دست می‌یازد:

«پس کنون که رنگ روحبخش جوانی
چون شبنم پگاه بر پوستت نشسته
و روح مشتاق و آرزومندت،
با هر نگاهی با شعله‌های آنی به پرواز درمی‌آید.
بیا تا دم را غنیمت شمریم،
و چون مرغان شکاری عاشق،
یکباره زمان را دریابیم و ببلعیم
پیش از آنکه اسیر آرواره‌های خسته او گردیم،
بیا تا تمامی توان و ملاحت خود را
در یك گوی به هم آمیزیم،
و با گذر از دروازه‌های آهنین زندگی، لذاتمان را بیابیم
پس اگرچه نمی‌توان خورشید را از حرکت بازداشت،
لیك می‌توان او را به دویدن واداشت.»

در اینجا نیز تصویر پردازی و صور خیال جنسی آشکار است. تصویر آتش که در بند اوّل، نیمه گداخته است و در بند دوّم به خاکستر، بدل می گردد. در بند پایانی به صورت انفجار شهوت است. «ماری بناپارت» می گوید: «آتش در ضمیر ناخودآگاه، نماد کلاسیك «حظّ جنسی از مجاری پیشاب»[۱۰۴] است».

بعلاوه در اینجا درست برخلاف «گل سرخ بیمار» عشق به عنوان عامل تباهی

---

۱۰۳. anticlimax: جمله یا بیانی که هرچه پیشتر می‌رود، اهمیت آن کمتر می‌شود یعنی قسمت اول جمله نسبت به قسمت یا قسمتهای بعدی اهمیتِ بیشتری دارد و به همین ترتیب سیر نزولی پیش می‌آید.

104. Urethral erotioism

پرجذبه‌ای مطرح می‌گردد. شاعر به جای فساد و تباهی گناه آلود، فضایی از شور و جذبه‌ای نومیدانه می‌سازد. استعارهٔ «خوردن»، «بلعیدن» (شکل اولیه و بدون حظّ جنسی دهانی) با نماد پرواز «مرغان شکاری» درهم می‌آمیزد و با ذکاوت شاعری صنعتگر در برابر شق دوّم، یعنی تحلیل و فروپاشی سبعانه و بدوی در درون شکم هولناك زمان، مطرح می‌شوّد. دلداده در چهار سطر پایانی با نیروی خشنی که به صورت وزنی با «وتدهای دوهجایی طولانی»[۱۰۵] ایجاد می‌شود و نیز با جناسهایی کارساز و قوی، حرف خود را به کرسی می‌نشاند. البته اگر این شعر طولانی «مارول» را تنها به عنوان شکوفایی تمایلات و فعالیت جنسی بحساب آوریم، ارزش آن را پایین آورده‌ایم. همان طوری که در فصول قبلی نشان دادیم و در فصول آینده نیز روشن خواهیم ساخت،این شعر، فراتر از این مسائل است. ما با منتقد صورتگرا در باب استقلال ادبیات هم عقیده‌ایم، اما بایستی همچنین گفته «وین شامیکر»[۱۰۶]، منتقد ادبی را بیاد داشته باشیم که می‌گوید ادبیات «با حیاتی غیرزیبا شناختی تداوم می‌یابد». همان طور که «سیمون لسر» گفته است در بین داستانهایی که در اعتبار هنری آنان شك و گمانی نیست، مقام نخست را بایستی به آثاری داد که از هیچ جنبه سرشت بشری غافل نمانده و آگاهانه و با روی باز با ناخوشایندترین جنبه‌های زندگی روبرو می‌شوند. ادبیات متعالی همواره نه تنها با جنبه‌هایی از ضمیر بشری که خوشایند و آگاهانه است، بلکه با تمامی روان بشری از جمله جنبه‌های ناخوشایند و ناخودآگاه آن نیز سر و کار داشته است. جاذبه جاودانه این شعر «مارول» همچون دیگر آثاری که تاکنون بررسی کرده‌ایم، از همین رویارویی صادقانه با هنر برمی‌خیزد.

۳. گفتار پایانی: حد و مرز این رویکرد

اکنون هنگام مرور نهایی اتهامات و دفاعیات این رویکرد فرا رسیده است برخی آثار تفسیری روان شناسی ممکن است از دیدگاه بسیاری از خوانندگان، دور از ذهن و غیر متصوّر جلوه کند، با این حال این تفاسیر که توسط منتقدان خبره فراهم آمده است، چندان دور از واقعیت نیستند. بلکه براساس بینشهایی روان شناختی بنا گشته‌اند که اغلب از

---

105. Spondee (Thus - though / stand still)

106. Wayne Shamaker

موارد مستند تاریخی گرفته شده و به استناد آنها تأیید می گردند. این بینشها در آثار کسانی چون «ارنست جونز» و «ماری بناپارت» با تداومی چشمگیر بیان گشته اند. اگر ما قضایای اصلی روانکاوان را پذیرفته باشیم، رد این تفاسیر کاری بس دشوار می نماید، این نظریه ها گذشته از اعتباری که بدست آورده اند، اثر چشمگیری بر آثار مدرن (آثار نویسندگان خلاقی چون «جیمزجویس»[۱۰۷]، «یوجین اونیل»[۱۰۸]، «تنسی ویلیامز»[۱۰۹] و «فیلیپ راث»[۱۱۰] و بسیاری دیگر از نویسندگان) و بر نقد ادبی مدرن (مقالات منتقدان بزرگی چون «ادموندویلسون»، «لاینل تریلینگ»، «اف ـ ال ـ لوکاچ» و «فردریك هوفمن»[۱۱۱]) نهاده است.

بنابر این، این مسأله حائز اهمیت است که علاقمندان به ادبیات بایستی با نظریه روانکاوی آشنایی یابند.

البته چنانچه روش تحلیل ادبی را فقط به روش روانکاوی از دید فروید منحصر کنیم بیم آن می‌رود که از واقعیت دور افتیم. نگریستن به یك داستان یا شعر صرفاً به عنوان اثری روان شناختی، جنبه‌های دیگر آن اثر ـ و حتی شاید جنبه زیباشناختی آن را نیز ـ از نظر دور می‌دارد. تعداد زیادی از آثار بزرگ ادبی، برخلاف ادعاهای هواداران افراطی فروید، براحتی، اگر نگوییم اصلاً، در قالب چنین تفاسیری نمی گنجد. و حتی آثاری را که بتوان بدین گونه تحلیل کرد، نمی‌توان منحصراً از دیدگاه روان شناختی بررسی نمود.

تفسیر ادبی و روانکاوی دو مقوله جدا از یکدیگرند و اگرچه ممکن است کاملاً با هم همراه باشند ولی به هیچوجه نمی‌توانند به عنوان اجزاء یك نظام واحد بحساب آیند. شاید بتوان گفت منتقدی که به شاهکاری، منحصراً از زاویه دید فروید بنگرد، ارزش هنری آن را از پس شیشه ای مات می بیند، با این وجود خواننده ای که روش روانکاوی را به این بهانه رد کند که بیشتر علم تشریح اعصاب بوده و بیربط و مهمل می نماید، خود را از ابزاری ارزشمند در راه شناخت نه تنها ادبیات بلکه سرشت بشر و همچنین خویشتن خویش، محروم می سازد.

107. James Joyce
108. Eugene O'eneill
109. Tennessee Williams
110. Philip Roth
111. Fredrick Hoffman

رویکرد اسطوره‌ای

۱. تعاریف و سوء تعبیرات

«جوزف کمپل»[1] در نقاب‌های خدا[2] پدیده غریبی از رفتار حیوانات را مطرح می‌کند. جوجه‌های تازه از تخم درآمده که هنوز تکه‌های پوست تخم مرغ به دمشان چسبیده است،وقتی که شاهینی را بر فراز سر خود می‌بینند، بیدرنگ دنبال جایی می‌گردند تا پنهان شوند، اما به پرواز دیگر پرندگان اعتنایی نمی‌کنند. از این گذشته شاهینی چوبین که توسط سیمی بر فراز آشیانه آنها به پرواز درمی‌آید، آنان را به فرار وامی‌دارد، ولی همین شاهین اگر به عقب کشیده شود هیچگونه واکنشی را در آنان برنمی‌انگیزد. «کمپل» می‌پرسد: چگونه تصویری که هیچ جایی در زندگی واقعی پرندگان نمی‌توان برای آن تصور کرد تأثیری چنین ناگهانی بر آنان می‌نهد؟

مرغان دریایی، مرغابی‌ها، درناها و کبوتران واقعی در ما اثری نمی‌گذارند،اما تصویر هنری آنها چیزی را در اعماق وجود انسان به ارتعاش درمی‌آورد.

قیاس «کمپل»، گرچه دقیقاً با مبحث ما مطابقت ندارد، لیکن در هر حال می‌تواند به عنوان مقدمه‌ای آموزنده و مؤثر برای «رویکرد اسطوره ای»[3] محسوب گردد. چرا که نقد اسطوره ای با رابطه ادبیات و هنر با اعماق سرشت بشری، سر و کار می‌یابد. منتقد پیرو نقد اسطوره ای در جستجوی کشف نکات مرموزی است که آثار ادبی خاص را می‌پردازد، که این

1. Joseph Campble
2. The Masques of God
3. Mythological Approach

خود با توانی تقریباً خارق العاده، روشنگر واکنشهای عام[۴] و برجسته بشر است. وی در تکاپوی آن است تا دریابد که چگونه آثار خاص ادبی، و غالباً آثار ادبی برجسته، واقعیتی را به تصویر می کشند که خوانندگان واکنشی دیرپای بدان نشان می‌دهند، در حالی که آثار ادبی دیگری که ظاهراً با کیفیتی خوب ساخته و پرداخته شده اند و یا برخی دیگر از واقعیات ملموس هیچگونه تأثیری بر ما نمی نهند. به زبان استعاری می توان گفت که منتقد شیوه نقد اسطوره ای عمیقاً شاهینهای چوبین ادبیات را می کاود یعنی همان صور مثالی[۵] یا انگاره های مُثُلی که نویسنده با تارهای ساختاری شاهکار خود به آنها نظم می‌دهد و طوری آنها را به ارتعاش درمی آورد که طنینی گیرا و عمیق در قلب و روح خواننده ایجاد می کند.

رابطه ای تنگاتنگ میان نقد اسطوره ای و رویکرد روان شناختی به چشم می خورد،هر دو به انگیزه های زیربنایی رفتار بشری مربوطند. تمایز بین این دو رویکرد به میزان و نوع قرابتهای آنان مربوط می گردد. روان شناسی، تجربی و حسی است و با زیست شناسی ارتباط می‌یابد و حال آنکه اسطوره شناسی عقلانی و فلسفی است و با مذهب، انسان شناسی و تاریخ فرهنگ اقوام قرابت دارد. البته یك چنین طبقه بندی کلی، در واقع زیاده ساده انگاشتن مطلب است. مثلاً روان شناس بزرگی چون «زیگموندفروید»، از مطالعات صرفاً طبی و تجربی، گذر کرده و به قلمرو اسطوره پای می نهد و «کارل یونگ» که مدتی شاگرد و پیرو برجسته او بود، پیشتاز اسطوره شناسان عصر حاضر می گردد. با این وجود این دو رویکرد باز هم مجزا بوده و اسطوره شناسی حوزه و میدان گسترده تری را به خود می گیرد. برای نمونه روانکاوان می کوشند تا بیانگر شخصیت فردی باشند، ولی اسطوره شناسان چنین کاری را در زمینه ضمیر و شخصیت یك قوم انجام می‌دهند. و درست همان طور که رؤیاها، تمایلات ناخودآگاه و نگرانیهای فردی را متجلی می‌سازد، اسطوره‌ها نیز، بازتاب نمادین امیدها، ترسها و انگیزه های یك قوم بشمار می آیند.

برحسب تعاریف نابجا و اشتباهات رایج و کاربرد نادرست واژه «اسطوره»، اساطیر تنها تخیلات، اوهام و عقایدی بدوی هستند که بر پایه‌ای غیر منطقی بنا گشته اند. ولی در واقع اساطیر تنها داستانهایی گوناگون درباره خدایان یونان و روم یا افسانه‌هایی دلپذیر برای

۴. Universal reactions: واکنشهایی که به گونهٔ یکسان در میان تمامی اقوام بشری رخ می نماید.

۵. Archetype: کلان الگو یا صورت مثالی یا صورت ازلی، مضامین، تصاویر یا الگوهایی هستند که مفاهیم یکسانی برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگها و مکانها القاء می کنند. کلمهٔ مُثُلی (Archetypal) را که به همین معنا می آید نباید با مُثُل (idea) مطرح شده توسط افلاطون اشتباه گرفت.

سرگرمی کودکان نیستند. شاید اساطیر به ارزشها و معیارهای معمول و راستین زندگی جامه عمل نپوشانند، ولی باید در نظر داشت که ادبیات نیز چنین کاری نمی‌کند. در عوض، هر دوی اینها واقعیتی عمیق را می‌نمایانند. همان طور که «مارك شورر» در اثر خود به نام: ویلیام بلیك، طرز عمل تصور[6] گفته است اسطوره، تجلی دراماتیك و زیربنایی عمیق ترین غرایز بشر در باب آگاهی اولیه خود نسبت به جهان پیرامون است که می‌تواند حالاتی مختلف به خود بگیرد، حالاتی که تمامی عقاید و رفتارهای ویژه بدانها وابسته است.

«آلن. و. واتز»[7]، در اسطوره و مناسك در مسیحیت[8] می‌گوید: «اسطوره را باید به عنوان مجموعه‌ای از قصص - برخی واقعی و برخی خیالی - دانست که بشر به دلایل مختلف آنها را به عنوان بازتابهای معنای درونی جهان و حیات بشری می‌انگارد.» «جرج والی»[9] در پویش شعری[10] می‌گوید که اسطوره:

> «بیانی مستقیم و فلسفی است که ورای علم است. اسطوره در ساختار و شمایل يك «نماد» یا «روایت»، برشی از واقعیت را نشان می‌دهد. اسطوره بیانی منسجم از هستی بشری است و می‌خواهد واقعیت را با ساختاری راستین و حقیقی بنمایاند تا تنها با يك اشاره، پیوندهای اساسی و نمایانی که واقعیت را برای بشر فراهم می‌آورند، نشان دهد. اسطوره راهی نادرست یا بیراهه‌ای به جاده حقیقت نیست،بلکه تنها راه آن است».

اساطیر ماهیتاً جمعی و مشترك هستند، آنها يك قوم و یا ملت را به رفتارهای درونی و معنوی خود پیوند می‌زنند. «فیلیپ‌ویل‌رایت» در زبان شعر که ویراستار آن «آلن‌تیت» است می‌گوید: اسطوره، بیان مفهوم عمیق پیوستگی است، پیوستگی نه تنها براساس زمینه‌های ذهنی... بلکه پیوستگی احساس و عمل و تمامیت زندگی. بعلاوه اسطوره مانند «نهنگ سفید» مشهور ملویل (که خود تصویری مُثُلی است) در زمان و مکان نیز همواره وجود دارد. اسطوره در سراسر جامعه بشری عاملی زاینده و پویاست، و با پیوند زدن گذشته (باورهای سنتی، آغازین) به حال (ارزشهای مرسوم و رایج) و رسیدن به آینده (علایق و انگیزه‌های روحی و فرهنگی) زمان را در می‌نوردد.

---

6. William Blake: «The Politics of Vision»
7. AllanW. Watts
8. Myth and Rituals in Christianity
9. George Whalley
10. Poetic Process

۲. چند نمونه از صور مثالی

پس از روشن ساختن اهمیت اسطوره، اکنون باید ارتباط آن را با صور مثالی و انگاره‌های مُثُلی بررسی کنیم. اگرچه هر فردی فرهنگ اسطوره‌ای خاص خود را دارد، فرهنگی که می‌تواند به صورت «افسانه»، «فرهنگ عامیانه» و «جهان بینی» تبلور یابد. به عبارت دیگر اگرچه اسطوره‌ها، گونه‌های خاص خود را از محیطهای فرهنگی‌ای که در آن رشد یافته‌اند، می‌گیرند، لیکن اسطوره در معنای عام خود، همگانی است. از این گذشته بن‌مایه‌ها یا درونمایه‌های مشابهی را می‌توان در مجموعه اساطیر گوناگون یافت. تصویرهای خاصی در اسطوره‌های مردم بروز می‌کند و در زمان و مکان بسط می‌یابد که به معنایی واحد گرایش دارند یا دقیقتر بگوییم، تمایل به ترسیم واکنش‌های روان شناختی مشابه داشته و مفاهیم فرهنگی مشابهی را می‌نمایانند. چنین بن‌مایه‌ها و تصویرهایی، صورت مثالی نامیده می‌شوند. ساده‌تر بگوییم، صور مثالی، نمادهایی همگانی هستند و همان طور که «ویل رایت» در استعاره و واقعیت[11] می‌گوید:

> «این نمادها معانی یکسان یا بسیار مشابهی را برای بخش عمده‌ای از بشریت، و اگر نه همه آن، در بردارند. روشن است که نمادهای خاص، از جمله «پدر آسمانی»[12] و «مادر زمینی»[13]، «نور»، «خون»، «بازگونگی»[14]، «محورهای چرخ»[15] و مشابه آن بارها در فرهنگهایی که از نظر مکانی و زمانی از یکدیگر بسیار دور بوده‌اند، بروز می‌کنند، به طوری که احتمال هرگونه تأثیر تاریخی و ارتباط تصادفی بین آنان غریب می‌نماید.»

نمونه‌هایی از صور مثالی و مفاهیم نمادینی که با این صور مثالی به نحو گسترده‌ای ملازم می‌گردند، در زیر آمده است:

مقدمتاً باید توجه داشت که این مفاهیم ممکن است در متون گوناگون کاملاً فرق کند:

۱ـ۲. تصویرها

۱ـ آب: راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز[16]، پالایش و شفا[17]، باروری و رشد، آب، متداولترین نماد ناخودآگاه است (طبق گفته کارل یونگ).

---

11. **Metaphore and Reality**
12. Sky Father
13. Earth Mother
14. up - down
15. axis of a wheel
16. birth - death - resurrection
17. purification and redemption

الف ـ دریا: مادر حیات و زندگی، راز نامتناهی بودن معنوی، مرگ و تولد دوباره[۱۸]، ابدیت و امتداد زمان، ناخودآگاه.

ب ـ رودخانه: مرگ و تولد دوباره (تعمید[۱۹])، پیوستن زمان به ابدیت، مراحل انتقالی چرخهٔ حیات با «تجسم خدایان در چهره‌های انسانی»[۲۰].

۲ـ خورشید (آتش و آسمان کاملاً به هم مربوطند): توان و نیروی خلاقه، قانون طبیعت، ناخودآگاه (تعقل، آگاهی، خود، بینش معنوی)، نظام پدری (ماه و زمین را با خصیصه مادینگی یا نظام مادری ملازم می‌دانند) گذر زمان و عمر.

الف ـ خورشید در حال طلوع: تولد، آفرینش، آگاهی فکری

ب ـ خورشید در حال غروب: مرگ

۳ـ رنگها

الف ـ سرخ: خون، ایثار، خشونت، هرج و مرج.

ب ـ سبز: رشد، احساس، امید، باروری در زمینه منفی می تواند با ویرانی و مرگ تداعی گردد.

ج ـ آبی: اغلب مفاهیم کاملاً مثبت و همراه با حقیقت، احساس مذهبی، امنیّت و تزکیه معنوی.

د ـ سیاه: ظلمت، هرج و مرج، ابهام، ناشناخته‌ها، مرگ، دانش ازلی، ناخودآگاه شرّ، مالیخولیا.

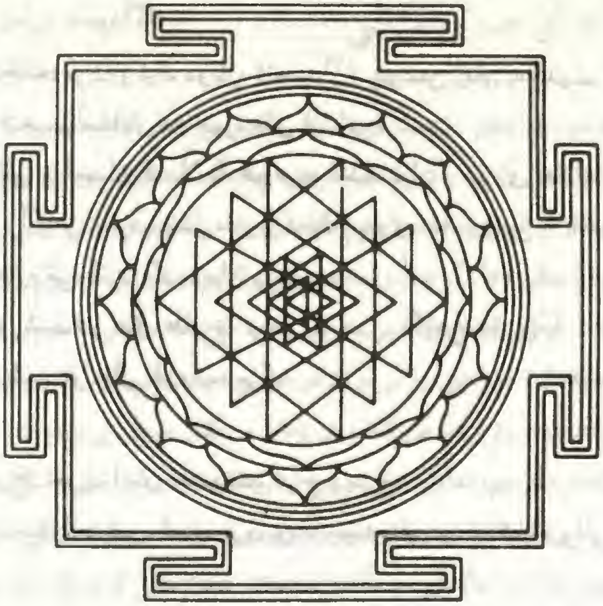
هـ ـ سفید: چندگانگی شدید، که در مفاهیم مثبت، جنبه‌های نور، تزکیّه و پاکی و زمان لایتناهی را می‌رساند و در مفاهیم منفی خود، مرگ، وحشت، نیروی مافوق طبیعت و حقیقت کور کننده اسرار جهانی مرموز (برای نمونه به مبحث «هرمان ملویل» در باب «سفیدی نهنگ» در «موبی دیك» مراجعه فرمایید).

۴ـ دایره (کره): تمامیت، وحدت

الف ـ ماندالا[۲۱]: (شکل هندسی که از دایره ای که درون مربعی جای گرفته و هر دو متحدالمرکز باشند ساخته می‌شود، به تصویر «شری، یانترا، ماندالا»[۲۲] نگاه کنید) علاقه به وحدت معنوی و تکامل جسمی. توجه داشته باشید که ماندالا در گونه‌های اصلی خود از ترکیب ناهماهنگ یك مثلث، مربع و دایره که معادل اعداد ۳ و ۴ و ۷ می باشند، تشکیل شده است.

---

18. death and rebirth
19. baptism
20. Incarnations
21. Mandala
22. Shri - Yantra Mandala



شری ـ یانترا ـ ماندالا

یانگ ـ یین

ب ـ **تخم مرغ** (oval): راز حیات و نیروهای زایایی.

ج ـ **یانگ ـ یین**[۲۳]: نماد چینی که پیوند نیروهای متضاد یانگ (اصل مذکر، نور، فعالیت، ضمیر خودآگاه) و یین (اصل مؤنث، تاریکی، ناشناخته‌ها، ناخودآگاه) را نشان می‌دهد.

اوروبوروس[۲۴]: نماد قدیمی ماری که دم خود را به دهان گرفته است و دلالت دارد بر چرخهٔ ابدی حیات، ناخودآگاهی ازلی، اتحاد نیروهای متضاد (برای مثال «یانگ ـ یین»).

۵ـ خزندگان (مار، کرم): نماد توان و نیروی خاص (برای مثال لیبیدو)، شر، فساد، شهوت، تخریب ابهام، خرد، ناخودآگاه.

۶ـ اعداد

الف ـ **سه**: نور، آگاهی و وحدت معنوی (مقایسه کنید با تثلیث مقدس)، اصل مذکر.

ب ـ **چهار**: تداعی کنندهٔ دایره است، چرخه حیات، چهار فصل، اصل مادینه، زمین، طبیعت، عناصر چهارگانه (زمین، هوا، آتش، آب).

ج ـ **هفت**: نقش آفرین‌ترین اعداد نمادین که دال بر اتحاد ۳ و ۴ است، کامل شدن یك دایره یا چرخه نظم کامل.

۷ـ زن مُثلی (مادر عظیم[۲۵] ـ راز و رمزهای حیات، مرگ، دگرگونیها).

الف ـ **مادر نیکو[۲۶] (جنبه‌های مثبت مادر زمین)**: همراه با اصل حیات، تولد، گرما، تغذیه، حمایت، زایایی رشد، وفور (برای مثال «دمتر»[۲۷]، «سرس»[۲۸]).

ب ـ **مادر عفریته[۲۹]: (شامل جنبه‌های منفی مادر زمین)**: سحر و جادو، ساحره، «سیرن»، بدکاره، فساد زنانه، که با شهوت و مجالس شهوترانی، ترس، خطر، ظلمت، تجزیه، اخته شدن، مرگ و ناخودآگاه همراه است.

ج: **همزاد**[۳۰]: چهره سوفیا[۳۱]، مادر مقدس، شاهزاده خانم یا بانوی زیبا، تجسم انسانی ارضای معنوی (برای مثال انیمای[۳۲] یونگ).

۸ـ پیر فرزانه[۳۳] (منجی، مصلح، هندوی خردمند): انسانی که تجسم معنویات است

23. Yang - Yin
24. Ouroboros
25. Great Mother
26. The Good Mother

۲۷. Demeter: الهه باروری و حاصلخیزی در اساطیر یونان

۲۸. Ceres: الهه باروری و حاصلخیزی (در اساطیر روم)

29. The Terrible Mother
30. The Soul Mate
31. The Sophia Figure
32. anima
33. The Wise Old Man

(معنویات در قالب و چهره یك انسان) و از یك سو نمایندهٔ علم، بینش،خرد، ذکاوت، اشراق بوده و از سوی دیگر خصایص اخلاقی ای چون ارادهٔ مستحکم و آمادگی برای کمك به دیگران در خود دارد که شخصیت معنوی او را پاك و بی آلایش می سازد... او سوای ذکاوت، خرد و بینشی که دارد، به واسطهٔ خصوصیات اخلاقی خود محبوب گشته است، و از این گذشته، خصوصیات اخلاقی دیگران را به محك آزمایش نهاده و براساس نتایج آن پاداشی بدانها می بخشد... پیر فرزانه، همواره وقتی پدیدار می شود که قهرمان داستان در موقعیتی عاجزانه و ناامید کننده قرار گرفته و تنها واکنشی بجا و عمیق یا پند و اندرزهای نیك... می تواند او را از این ورطه برهاند. قهرمان خود به دلایل برونی و درونی قادر به انجام کاری نیست، تدبیری که باید جبران این نقیصه را بکند، به صورت تدبیر و فکری که به چهره آدمی درآمده است، آشکار می گردد، مثلاً در چهره این پیر فرزانه مددکار و عاقل («ك.گ.یونگ»، صور مثالی و ناخودآگاه جمعی)[۳۴].

۹ـ باغ: بهشت، معصومیت، زیبایی بکر (بویژه زنانه) باروری.

۱۰ـ درخت: در معنای عام، دال بر حیات گیتی، رشد و زایندگی و فرایندهای زایایی مکرر آن است. همچنین به معنای زندگی جاودانه و بی‌زوال و در نتیجه فناناپـذیری است («جی.ای.کرلوت»[۳۵]، فرهنگ نمادها[۳۶]، رجوع شود به تصویر «صلیب رستگاری» در شمایل نگاری مسیحیت که به عنوان درخت حیات مطرح می گردد).

۱۱ـ بیابان: بی بار و بری معنوی یا مرگ، نیهیلیسم، بی پناهی. این نمونه‌ها به هیچوجه تمامی مجموعه صور مثالی را در برنمی گیرند، بلکه تنها شامل رایج ترین «تصاویر ادبیات» هستند. نمادهایی که در اینجا نام بردیم، لزوماً در هر اثر هنری به عنوان صورمثالی عمل نمی کنند بلکه منتقد آگاه تنها اگر زمینه کلی اثر هنری برخوردی اسطوره ای را بطلبد، این نمادها را بدین صورت تفسیر می کند.

۲ـ۲. «بن‌مایه»های مُثُلی یا الگوها

۱ـ آفرینش[۳۷]: شاید از اساسی ترین بن‌مایه‌های مُثُلی باشد. در واقع تمامی اساطیر براساس تفاسیری در این باب که طبیعت و بشر چگونه توسط قدرت یا قدرتهای ماوراءالطبیعه خلق شده اند، ساخته و پرداخته گشته اند.

۲ـ فناپذیری[۳۸]: یکی دیگر از صورمثالی بنیادین‌که‌عموماًیکی ازدوشکل‌روانی‌زیر رابه خودمی گیرد.

34. C. G. Jung: The Archetypes and the Collective Unconscions
35. G. E. Cirlot
36. A Dictionary of Symbols
37. Creation
38. Immortality

الف ـ فرار از زمان: «رجعت به بهشت»، مکان کمال، یعنی رستگاری بی‌پایانی که بشر قبل از هبوط اندوهبار خود داشته است.

ب ـ غرق گشتن عارفانه در زمانی تسلسلی: درونمایهٔ «مرگ و تولد دوباره» و «تسلسل»؛ بشر با تسلیم گشتن به چرخش مرموز و گسترده. چرخه دائمی طبیعت بویژه فصول، به نوعی فناپذیری دست می‌یابد.

۳ـ صور مثالی قهرمان[39] (صور مثالی استحاله و رستگاری)

الف ـ «کاوش»[40]: قهرمان (منجی و فدایی) سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی را به انجام برساند: جنگ با غولها، حل کردن معماهای بی‌پاسخ و چیرگی بر موانع غیر قابل عبور برای نجات مملکت و شاید ازدواج با شاهزاده خانم.

ب ـ «نوآموزی»[41]: قهرمان، یك سلسله وظایف و مقدرات شکنجه آور را برای گذر از مرحله بی‌خبری و خامی آغاز می‌کند، به بلوغ فکری و اجتماعی، یعنی بدل گشتن به عضوی بالنده و سازنده از گروه اجتماعی خود، می‌انجامد. این مرحله عموماً از سه بخش تشکیل یافته است:

۱ـ رهسپاری ۲ـ دگرگونی و استحاله ۳ـ رجعت، این مرحله نیز مانند کاوش، گونه‌ای از صور مثالی مرگ و تولد دوباره است.

ج ـ فدایی ایثارگر[42]: قهرمان (که نمایندهٔ رفاه قبیله یا مملکت است)، باید جان خود را بدهد و به کفاره گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد تا مملکت را به باروری و زایندگی برساند.

«اتورانك»[43] در اسطوره تولد قهرمان[44]، با بررسی هفت قهرمان مختلف از جمله موزَها (الهه‌ها)[45] هرکول[46]، اودیپ، زیگفرید[47] و عیسی مسیح، مطالب زیر را به عنوان اجزاء

---

39. Hero Archetypes   40. Quest   41. Initiation

۴۲. Scape Goat: بز طلیقه (از بند رسته) بزی بود که در «روز کفاره»، کاهن بزرگ یهودیان قدیم بر سر او می‌ایستاد و به گناهان مردم اعتراف می‌کرد؛ پس از اعتراف، بز را رها می‌کردند. از آن روزگاران، بز طلیقه به معنای شخصی یا گروهی یاچیزی شد که کفارهٔ گناهان یا اشتباهات و یا جنایات دیگران را می‌دهد. م. نقل از پاورقی توضیحی مترجم کتاب «ظهور و سقوط رایش سوم»، انتشارات فردوس تألیف ویلیام‌شایرر، ترجمهٔ کاوه دهگان

43. Otto Rank   44. **The Myth of the Birth of the Hero**

45. Moses خدایان و الهه‌ها   46. Hercules

۴۷. Siegfried: قهرمانی افسانه‌ای که اژدهایی را که بر گنجینه‌ای پاس می‌داد کشته و برونهیلد (Brunhild) را که طلسم شده و به خواب رفته بود بیدار می‌کند.

چیزی که خود آن را «افسانهٔ همسان» می نامد بیان می کند:

۱ـ قهرمان از پدر و مادری برجسته (غالباً یك پادشاه) متولد گشته، ۲ـ قبل از تولد او مشکلاتی چون تحریمات جنسی یا نازایی طولانی یا مقاربتهای پنهانی والدین به دلیل موانع و تحریمات محیطی وجود داشته است، ۳ـ قبل و یا در طی دوران بارداری، یك پیشگویی به صورت رؤیا یا معجزه بازگو می‌شود که تولد این نوزاد را نسبت به پدر خود (یا جانشین و نماینده او) خطرناك و تهدیدآمیز می خواند و از بابت آن هشدار می دهد. ۴ـ معمولاً نوزاد را در صندوق چوبینی روی آب رها می کنند، ۵ـ سپس نوزاد توسط حیوانی ماده یا زنی فروتن و بینوا نجات داده می‌شود، ۶ـ پس از بزرگ شدن، والدین برجسته خود را با برخوردی کاملاً خصمانه، باز می‌یابد، ۷ـ او ابتدا از پدر خود انتقام می گیرد و از سوی دیگر هویتش آشکار می شود، ۸ـ قهرمان عاقبت به مقام و منزلت بالایی می‌رسد.

۳ـ۲. صورمثالی به صورت «انواع ادبی»

صور مثالی علاوه بر اینکه به صورت بن مایه‌ها و تصویرها متبلور می گردند، می توانند در زمینه‌های پیچیده‌تری چون انواع ادبی مطابق با مراحل چرخهٔ فصول پدیدار گردند. «نورثروپ فرای»[48]، در کالبد شناسی نقدادبی[49] نشان می‌دهد که انواع ادبی مطابق با چهار فصل هستند:

۱ـ اسطوره[50] بهار: کمدی

۲ـ اسطوره تابستان: رمانس

۳ـ اسطوره پاییز: تراژدی

۴ـ اسطوره زمستان: طنز و طعنه

«فرای»، با بی‌پروایی، اسطوره را با ادبیات یکی دانسته و ابراز می‌دارد که اسطوره «یکی از اصول ساختاری و سازمان دهنده قالب ادبی است.» وی همچنین می گوید: «یك صورت مثالی، عنصر اساسی تجربهٔ ادبی فرد است».

او همچنین در ساختار پیوسته[51] مدعی می گردد که به طور کلی اساطیر، نموداری است از آنچه که ادبیات به عنوان یك کل در بر دارد و کاوشی است تخیلی پیرامون وضعیت بشر از آغاز تا انجام، از اوج تا حضیض، کاوشی در باب هرآنچه که در تخیل ما می گنجد.

48. Northrope Fry 49. Anatomy of Criticism 50. Mytho

51. «Stubburn Structure»

۳. نقد اسطوره‌ای در عمل

«فرای» ما را مستقیماً به نقش رویکرد اسطوره ای در تحلیل ادبی هدایت می کند. همان طور که در مبحث آغازین اسطوره شناسی گفتیم، وظیفه منتقد اسطوره ای، وظیفه ای خاص است، چرا که برخلاف منتقد سنتی که عمیقاً بر تاریخ شرح حال نویسنده تکیه می کند، منتقد اسطوره ای بیشتر به دوران ماقبل تاریخ و شرح حال خدایان می پردازد و برخلاف صورت گرا که توجه خود را به شکل و تناسب خود اثر هنری متمرکز می سازد، منتقد اسطوره ای با جریان درونی ای که پویایی و جاذبه جاودانه آن صورت را فراهم می آورد، سر و کار دارد و برخلاف منتقد فرویدی که اثر هنری را برگرفته از روان نژندی‌های جنسی می انگارد، منتقد اسطوره ای اثر هنری را تجلی نیروهای پویا و ذاتی برخاسته از اعماق روان جمعی بشریّت می انگارد.

برغم اهمیت ویژه نقش نقد اسطوره ای، این رویکرد به دلایل متعددی چندان که باید و شاید جا نیفتاده است. اولاً از آن رو که تنها در قرن حاضر است که علومی چون انسان شناسی، روان شناسی و تاریخ فرهنگ ملل به خدمت نقد ادبی درآمده اند. از این گذشته، بسیاری از کاوشگران و مدرّسان ادبیّات به واسطه گرایش این نوع نقد به مذاهب و آیینها و امور ناشناخته، آن را چندان معتبر نمی‌دانند. و نهایتاً باید گفت که اغتشاش و سردرگمی نومیدانه ای در باب مفاهیم و تعاریف این نقد در میان «پیشتازان» این نهضت مشهود بوده است، خشم و هیاهویی که بسیاری از کسانی را که مشتاق نقد اسطوره ای بودند برآن داشته تا توجه خود را به رویکردهای شناخته شده ای چون رویکرد سنّتی یا صورت گرا معطوف دارند. برای یافتن راه خود در این بیراهه‌ها می توان دست کم سه نظام مجزا را که الزاماً از اصل اشتمال دور نیستند، در نظر گرفت که هریك از اینها به شکلی بارز در توسعه نقد اسطوره ای نقش دارند. ما این سه اصل را با توجه به تقدّم زمانی و با توجّه به کارآیی آنها در تحلیل نقدی، به محك می گذاریم.

۳ـ۱. انسان شناسی و کاربردهای آن

پیشرفت سریع انسان شناسی مدرن از پایان قرن نوزدهم مهمترین عامل مؤثر بر گسترش نقد اسطوره‌ای بوده است. اندکی پس از آغاز قرن بیستم، «هلنیست»[52]های

۵۲. Helenists: یونانی دانان و دوستداران ادبیات یونان؛ (پیروان اصالت عقل)

«کمبریج» در پژوهشهای خود استفاده زیادی از این رشته کردند اینان از پژوهشگران بریتانیایی بودند که تحقیقات انسان شناسی مدرن را در شناخت ریشه‌ها و منشأ اسطوره ای و مناسك گونه دوران یونان باستان به کار می بردند.

از آثار قابل ذکر این گروه می‌توان از انسان شناسی و آثار کلاسیك[۵۳] (فشردهٔ سمپوزیومی است که توسط «ار.ار.مارت»[۵۴] ویرایش و چاپ گشته) و تمیس[۵۵] اثر «جین هاریسون»[۵۶]، و اوریپیدوعصراو[۵۷] اثر «ژیلبرت موری»[۵۸] و منشأ کمدی آتن[۵۹] اثر «اف.ام. کورنفورد»[۶۰] نام برد. اما مهمترین عضو این مکتب انگلیسی سر «جیمز.جی.فریزر»[۶۱] بوده است که اثر جاودانه اش، به نام شاخه زرّین[۶۲] اثر بسزایی بر ادبیّات قرن بیستم نهاده است که این تأثیر نه فقط بر منتقدین، بلکه بر نویسندگان خلاّقی چون «جیمزجویس»، «تامس مان»[۶۳] و «تی.اس.الیوت» نیز مشهود بوده است. اثر «فریزر» که مطالعه تطبیقی ریشه های اولیه مذهب در سحر و جادو، مناسك و اسطوره بشمار می‌رود، اوّلین بار در سال ۱۹۲۲ منتشر شد.

نقش اصلی «فریزر» نشان دادن «شباهت اساسی خواسته‌های اصلی بشر در تمامی مکانها و زمانها» است، بویژه هنگامی که این خواسته‌ها در سرتاسر اساطیر باستانی بازتاب یافته باشند. او در مجلدی مجمل نوشته است که:

> «مردم مصر و آسیای شرقی، مراسم «مرگ و تولد دوبارهٔ» سالانه را بویژه در مورد زندگی و حیات نباتی که آن را به صورت خدایی که هر ساله می‌میرد و دوباره از بستر مرگ برمی‌خیزد، تحت عناوین «اوسیریس»[۶۴]، «تاموز»[۶۵] و «آدونیس»[۶۶] برپا داشته اند. این مراسم از نظر جزئیّات و نام در جاهای مختلف متفاوت است لیکن از نظر ماهیّت یکی هستند».

«بن مایه» اصلی که «فریزر» با آن سر و کار دارد، صورت مثالی «تصلیب و رستاخیز»[۶۷] و بویژه اسطوره های مربوط به «نابود ساختن شاه الهی»[۶۸]، است. بسیاری از انسانهای اوّلیه بر این عقیده بودند که فرمانروای آنان موجودی خدایی یا نیمه خدایی است که زندگی او همان تسلسل خیات طبیعت و بشر می‌باشد. از این رو، امنیّت مردم و حتی دنیا وابسته به زندگی پادشاه ـ خدا بود. پادشاهی نیرومند و توانا، باروری بشر و طبیعت را تضمین می کرده و بالعکس

---

53. **Anthropology and Classics**
54. R. R. Mart
55. **Themis**
56. Jane Harrison
57. **Euripides and His Age**
58. Gilbert Murray
59. **The Origins of Attic Comedy**
60. F. M. Cornford
61. Sir James. G. Frazer
62. «The Golden Bough»
63. Thomas Mann
64. Osiris
65. Tammuz
66. Adonis
67. Crucification and resurrection
68. Killing of the Divine King

پادشاهی بیمار یا دیوانه باعث بلا و بیماری سرزمین و مردم است. «فریزر» اشاره می‌کند که:

«مسیر طبیعت بستگی به حیات انسان ـ خدا دارد، چه فجایعی که می‌توان از افول تدریجی قدرتها و نهایتاً مرگ او انتظار داشت؟! تنها یک راه برای دور ساختن این خطرها وجود دارد: بایستی به مجرد مشاهدهٔ علائم افول قدرت انسان ـ خدا را از بین برد و روح او را قبل از اینکه فاسد شود و لطمه ببیند به جانشینی نیرومند منتقل ساخت».

در بین برخی از اقوام، پادشاهان را هرازگاهی [به عنوان قربانی] می‌کشتند و از بین می‌بردند تا رفاه قوم و قبیله تضمین شود، در هر حال بعدها بدل‌هایی به جای خود پادشاهان کشته می‌شدند و قربانی کردن تنها حالتی «نمادین» به خود می‌گرفت.

صورت مثالی «فدایی» به مراسم قربانی پیوند خورده بود. این «بن مایه» به این عقیده مربوط می‌شد که با انتقال فساد قبیله به انسان یا حیوانی مقدس و سپس با کشتن (و در بعضی جاها با خوردن). این فدایی، قبیله تاوان و کفاره‌ای را که تصور می‌رفته برای تولد معنوی، طبیعی و مجدد آن لازم بوده پرداخته است. «فریزر» با اشاره به اینکه خوراک و فرزند ملزومات اولیه تداوم دنیای بشری هستند، تأکید می‌کند که مناسک قربانی و ریختن خون و تطهیر، از دید مردم باستان برای تضمین جوانی دوباره و حفظ حیات نباتی و انسانی لازم بوده است.

شاید چنین رسومی به نظر ما بسیار بدوی و ابتدایی بنماید، در این صورت کافی است به موارد مشابه آنها در دوران متمدن خودمان توجه کنیم. لذتی که برخی مردم از تعقیب و آزار گروههای اقلیت، از جمله سیاه پوستان یا یهودیان به عنوان «فدایی» می‌جویند، از این نمونه است. یا نمونه‌های خوشایندتر آن مثل مراسم خانه تکانی جشن سال نو و مراسم «عید پاک» و حتی «شکرگزاری» و «عشاء ربانی» که از همین جمله‌اند.

نویسندگان مدرن، بن مایه «فدایی» را در سطحی چشمگیر بکار گرفته‌اند (برای نمونه «شرلی جکسون» در **بخت آزمایی** و «رابرت هینلین»[۶۹] در **بیگانه در سرزمینی بیگانه**[۷۰] و «تام ترایون» در **حاصل کار**[۷۱]).

نگرشی که از سوی «فریزر» و «هلنیستهای کمبریج» ارائه داده شده است، به میزان وسیع در نقد اسطوره‌ای بویژه در نمایشنامه، مفید واقع گشته است. بسیاری از کاوشگران چنین معتقدند که سرمنشأ تراژدی، مناسک بدوی یاد شده است. برای نمونه، تراژدیهای «سوفوکل» و «آشیل»[۷۲]، برای اجرا در جشنواره‌های «دیونیسس»[۷۳] در نظر گرفته می‌شد. در این

---

69. Robert Heinlein
70. **Stranger in a Strange Land**
71. **The Harvest Time**
72. Aeschylus
73. Dionysos

جشنواره‌ها، مراسم سالانه درختکاری، که طی آن از مرگ پادشاهان زمستانی و تولد دوباره خدایان بهار و زندگی را جشن می‌گرفتند، انجام می‌شد.

اودیپ شاه اثر «سوفوکل»، نمونه‌ای عالی از تلفیق اسطوره و ادبیات است. «سوفوکل» نمایشنامه‌ای بزرگ آفریده اما «پی‌رنگ» آن ساخته و پرداخته خود او نبوده است، بلکه روایت اسطوره‌ای آشنا بوده که قدمت آن بیشتر از این نمایشنامه، بوده است. این اسطوره و نمایش هر دو صور مثالی آشنایی در بر دارند که با بیان خلاصه‌ای از داستان به آنها می‌پردازیم:

یك پیشگو به شاه و ملکه «تبس»[۷۴] باستان یعنی «لایوس»[۷۵] و «یوکاستا»[۷۶] می‌گوید که پسر نورس آنان، بعدها پدرش را می‌کشد و با مادرش ازدواج می‌کند. شاه برای جلوگیری از این فاجعه فرمان می‌دهد که یکی از افرادش نوزاد را مجروح کرده و در بیابان رها کند تا از بین برود. اما طفل به وسیلهٔ چوپانی نجات می‌یابد و به «کورینت»[۷۷] برده شده و در آنجا به عنوان پسر «پلی‌باس»[۷۸] شاه و ملکه «مروپ»[۷۹] پرورده می‌شود. شاه و ملکه به طفل تلقین می‌کنند که پدر و مادر حقیقی اویند. پسرك پس از بلوغ و مطلع شدن از این پیشگویی، از «کورینت» به «تبس» می‌گریزد. او در سفر خود به مردی پیر و ملازمان او برمی‌خورد و با آنها می‌جنگد و آنها را می‌کشد؛ قبل از اینکه به «تبس» وارد شود «ابوالهول»[۸۰] را می‌بیند که شهر را طلسم کرده است تا مردم معمّایی را که او طرح کرده است پاسخ دهند. «اودیپ» معمای او را حل می‌کند و شهر را آزاد می‌سازد[۸۱]. پاداش او تصاحب «یوکاستا»، ملکهٔ بیوه است. او سپس سالها بر «تبس» کامروا و سرافراز فرمانروایی می‌کند و «یوکاستا» از او صاحب چهار فرزند می‌گردد.

سرانجام شهر به مصیبتی عظیم دچار می‌آید. زیرا قاتل «لایوس» مجازات نشده است. «اودیپ» برای یافتن مجرم تحقیقات گسترده‌ای را شروع می‌کند و نهایتاً در می‌یابد که مجرم، خود اوست، و پیر مردی که در هنگام سفر خود به «تبس» از پا درآورده بود، «لایوس» یعنی پدر واقعی خودش بوده است.

«اودیپ» که از این کشف خود، مبهوت و متحیر گشته است، با یکی از سنجاق‌های زرّین

---

74. thebes
75. Laius
76. Yocasta
77. Corinth
78. Polybus
79. Merope
80. Sphinx

۸۱. معمای ابوالهول ظاهراً این بود: چه جانوری است که بامدادان چهار پا دارد و نیمروزه دو پا و شامگاهان سه پا. که پاسخ آن: انسان است. که در خُردی چهار دست و پا راه می‌رود، در جوانی به روی دو پا می‌ایستد و در پیری با عصا راه می‌رود.

لباس «همسر ـ مادرش» که اینك خود را حلق‌آویز کرده، خود را کور می‌کند و به تبعید می‌رود. پس از این مجازات ایثارگرانه، سلامتی و وفور نعمت به «تبس» باز می‌گردد. حتّی در این خلاصهٔ کوتاه، دست کم دو «بن‌مایه» داریم:

۱ـ **بن‌مایه «کاوش»**: اودیپ به عنوان قهرمان داستان سفری را در پیش می‌گیرد که در آن با ابوالهول، موجود غول مانند و عجیب الخلقه‌ای با بدن شیر و سر یك زن، روبرو می‌گردد، با پاسخ دادن به معمّای او، قلمرو و مملکت را نجات داده و با ملکه ازدواج می‌کند.

۲ـ **بن‌مایه پادشاه در نقش «فدایی»**: رفاه مملکت، چه از نظر شرایط طبیعی و چه انسانی (مردم «تبس» دچار طاعون و خشکسالی گشته‌اند) با سرنوشت فردیِ فرمانروا گره خورده است و تنها پس از اینکه اودیپ خود را به عنوان یك ایثارگر، فدا می‌کند سرزمین نجات می‌یابد.

با توجه به اینکه «سوفوکل» تراژدی خود را برای شرایط و مراسمی خاص نوشته است، مایه تعجب نیست که اودیپ بازتاب فرازهای خاص اسطوره‌های باروری زایایی باشد که «فریزر» توصیف کرده است. نکات جالب دیگری از نقد اسطوره‌ای در پیدایش فرازی مشابه در تراژدی بزرگی که ۲۰۰۰ سال بعد توسط «شکسپیر» نوشته شده، مشهود می‌باشد.

۱ـ۱ـ۳. قهرمان فدایی: «هملت»

یکی از اولین پژوهشگران معاصری که این شباهتها را ذکر کرده است «ژیلبرت موری» است. او در اثر خود به نام **هملت و اورسته**[۸۲] که به صورت سخنرانی در سال ۱۹۱۴ ارائه شد، (و در پی آن در سنت کلاسیك در شعر[۸۳] چاپ شد)، یك سلسله شباهت را میان نکات اسطوره‌ای نمایشنامهٔ شکسپیر و مضامین اسطوره‌ای موجود در داستانهای اودیپ و آگاممنون در اثر «آشیل» مشخص ساخت. قهرمان هر سه این آثار از پادشاهان کتاب شاخهٔ زرّین، گرفته شده‌اند. آنها همه چهره‌هایی ایثارگر، «فدایی» و طلسم شده‌اند؛ از این گذشته داستان **«هملت»**، نیز همچون تراژدیهای یونان، ساخته و پرداخته ذهن نویسنده نبوده بلکه از افسانه‌ها اقتباس شده است. همان طور که مؤلفان تاریخ ادبیات می‌گویند، یك داستان اسکاندیناویایی قدیمی از «آملتوس»[۸۴] یا «آملت»[۸۵]، شاهزاده «جوتلندی»[۸۶] توسط «ساکسوگراماتیکوس»[۸۷] در اثر خود به نام تاریخ دانمارك[۸۸] که به قرن دوازدهم نسبت داده می‌شود آمده است، موری یك شعر

---

82. **«Hamlet and Orestes»**
83. **The Classical Tradition in Poetry**
84. Amlehtus
85. Amlet
86. Justland ناحیه‌ای در دانمارك
87. Saxo Grammaticus
88. **«the History of the Danes»**

اسکاندیناویایی را که در حدود سال ۹۸۰ بعد از میلاد سروده شده، به عنوان مرجع اولیه و «پروتوتایپ» یا پیش نمونهٔ هملت نام می برد. «جورجیودو سانتی لانا»[۸۹] و «وهرتاون دیکلند»[۹۰] در معمای هملت[۹۱] این چهرهٔ اسطوره ای را از طریق «آملودی»[۹۲] ایسلندی به اساطیر شرق نسبت می‌دهند و بنابر این واضح است که اساس و هستهٔ نمایشنامهٔ شکسپیر اسطوره ای است. همان طور که «موری» می گوید:

«نکات تکان دهنده و شگفت انگیز نمایشنامهٔ «هملت»... جزئیات تاریخی مربوط به «السینور» دوران قرون وسطی نیست... بلکه مضامینی است که به داستانها و مراسم جادویی باستانی پیوند خورده است، مناسکی که نیاکان و اجداد ما را در پنج یا شش هزار سال قبل، تکان داده و دگرگون ساخته و آنان را واداشته تا تمام شب را بر روی تپه ها به رقص و پایکوبی بپردازند، مردان و حیوانات را قطعه قطعه ساخته و خود را به دست مرگی هولناك بسپارند با این امید که بدین وسیله دنیای سبز و نباتی را از نیستی نجات بخشیده و منجیان مردم سرزمین خود باشند». (صفحه ۲۳۶)

هنگامی که «سوفوکل» و «آشیل» تراژدیهای خود را برای تماشاگران آتنی به اجرا در می آوردند، یك چنین مراسم قربانی ای دیگر عملاً اجرا نمی شد، بلکه به صورت نمادین به روی صحنه می‌آمد، اما اهمیت اسطوره ای آن همان طور باقی مانده است. در واقع موقعیت این تماشاگران بسیار شبیه به تماشاگران نمایشنامه های شکسپیر بود. مردم دوره الیزابت، مردمی پذیرای نماد و اسطوره بودند و هرگز لزومی نداشت که شکسپیر برای آنان به تفسیر بنشیند. آنان خود، مفهوم اسطوره‌ای نمایشهای او را درمی‌یافتند. اگرچه ممکن است اسطوره تماشاگران عصر حاضر را چندان برنیانگیزد، لیکن ما هنوز نسبت به اساطیر موجود در «هملت» واکنش نشان می‌دهیم.

منتقدانی چون «موری» و متأخرتر از او «فرانسیس فرگوسون»[۹۳] از بسیاری از اسرار اسطوره ای «هملت» سرنخهایی به دست ما می‌دهند. «فرگوسون» در مفهوم یك تئاتر[۹۴] گام به گام نشان می‌دهد که چگونه صحنه های نمایشنامه شکسپیر، همان الگوی مناسك و مراسمی است که در تراژدی‌های یونان بویژه در اودیپ دیده می شود وی می گوید:

«در هر دوی این نمایشنامه‌ها یکی از افراد سلطنتی که محکوم به رنج کشیدن است، با آشفتگی و هرج و مرج نظام اجتماعی، در تمامی ابعاد آن، روبرو و همراه می گردد. هر دو نمایشنامه با فریاد استمداد[۹۵] برای سلامت و اصلاح سیاست مملکتی که به خطر افتاده،

---

89. Giorgio de Santillana
90. Hertha Von Dechend
91. **Hamlet's Mill**
92. Amlodhi
93. Francis Fergusson
94. **The Ldea of a Theater**
۹۵. invocation: یکی از سنت های ادبی که بیشتر مربوط به حماسه (epic) می شده و همان مددجویی از خدایان ←

آغاز می گردد. در هر دو، سرنوشت فرد و جامعه کاملاً درهم گره خورده است، و در هر دو، بنظر می رسد که رنج کشیدن یك قربانی از خاندان شاهان می باید ضرورتاً پیش از تطهیر و تجدید حیات رخ بدهد».

برای درك اینکه معیارهای اخلاقی نمایشنامه شکسپیر تا چه حد به معیارهای اخلاقی اساطیر حاصلخیزی و کشت و کار در زمان باستان وابسته است، کافی است توجّه کنیم که تا چه حد در نمادین ساختن پلیدی و شرّی که بر دانمارك گذشته است از تصویرهای بیماری و تباهی، استفاده می شود. سخن زیر که از اثر «فیلیپ ویل رایت» به نام چشمه سوزان[96] ذکر می شود، مبیّن این نکته است که سرچشمه اصلی خوبی و بدی مستقیماً به دیدگاه و بینش اخلاقی موجود در «هملت»، بویژه به مفاهیم مربوط به جنایت «کلادیوس» و پیامدهای فاجعه آمیز آن مربوط می گردد. از نقطه نظر طبیعی یا ارگانیك:

«خیر زندگی، حیات، تولّد و تناسل و تندرستی است؛ و شرّ آن، مرگ، ناتوانی جنسی و بیماری است. از بین این اصطلاحات، دو واژهٔ تندرستی و بیماری مهمتر و جامع‌ترند. مرگ مصیبتی مقطعی است؛ هرازگاهی رخ می دهد، اما اطمینان به اینکه دوباره حیات و زندگی جای آن را بگیرد همیشه وجود دارد. چرخهٔ عادی زندگی و مرگ، چرخه‌ای نیرومند است، و هدف جشنواره‌های مذکور (برای مثال جشنواره‌های دیونیسس بزرگداشت شادمانه گردش روزگار و آفریدگار بزرگ یعنی طبیعت بوده و برای دستیابی به اثرات جادویی برگزار می شده است. در هر حال بیماری و بلا، گردش چرخ را مختل می‌سازد و تندرستی بیش از هر چیز رضایت و شادی می آفریند».

«ویل رایت» اشاره می کند: از آنجایی که قتل و آدمکشی (که نباید آن را با مناسك قربانی اشتباه کرد)، هم به چرخهٔ طبیعی زندگی و هم به هیأت انداموارهٔ اجتماعی لطمه وارد می آورد، از نظر نمادین می توان گفت که قاتل بیمار است. از این گذشته هنگامی که قربانی، فردی باشد از خانواده خود قاتل، که انداموراه ای حتی پیچیده تر از قبیله یا مملکت دارد، این بیماری حادتر و کینه آمیزتر است.

در اینجا باید اسطوره دیگری که کاملاً در درك معنای «هملت» لازم است،نام ببریم: اسطوره «رسالت الهی»[97].

این اسطوره براساس باوری است که شدیداً به دست «تودور»ها[98] از قبیل «هنری هفتم»، «هنری هشتم» و «الیزابت اول» رشد و رواج داده شده بود و بر این مبنا بوده که نه تنها

← و معمولاً در آغاز آن بوده است.

96. The Burning Fountain 97. Divine Appointment 98. Tudors

«تودور»ها از سوی خداوند مأمور برقراری نظم و خرسندی مردم از طریق قوانین مدنی گشته‌اند بلکه هر کوششی در راه اخلال در این وظیفه و مسئولیت الهی (برای مثال شورش یا آدمکشی و قتل) باعث هرج و مرج و آشوب سیاسی و اجتماعی می گردد. بازتاب این اسطوره «تودوری» را در بسیاری از آثار شکسپیر (برای نمونه، ریچارد سوم[۹۹]، مکبث[۱۰۰] و لیرشاه[۱۰۱]) می توان دید. بویژه در آنجا که اخلال و دخالت در نظم و رسالت الهی باعث هرج و مرج عادی یا سیاسی می گردد و یا در جایی که سلسله ای ضعیف، فاسد و یا منحرف، باعث تضعیف سیاسی مملکت می گردد. روشن است که این اسطوره ملی، موضوع اصلی هملت است.

نقش اسطوره در هملت اکنون کاملاً آشکار شده است. چکیدهٔ درونمایهٔ این نمایشنامه، همان رمز و صورت مثالی چرخه حیات است. نبض آن ضربان و آهنگ غمباری است که تماشاگران آثار «سوفوکل» را در جشنواره «دیونیسس» برمی انگیخت و امروز نیز ما را از طریق نیروهایی که ورای فرایندهای خودآگاه ماست، برمی انگیزد. در هر حال، می توانیم از طریق رهیافت‌های کاوشگران حیطه‌های انسان شناسی، الگوی مُثُلی و زیربنایی این تراژدی شکسپیر را دریابیم. دانمارك «هملت»، مملکتی فروپاشیده و بیمار است؛ چرا که به واسطهٔ برادر کشی «کلادیوس» در واقع قوانین مقدّر الهی طبیعت و توالی پادشاهی را نقض کرده است. این اختلاف به واسطهٔ همخونی میان قربانی و قاتل تقویت می شود. «کلادیوس» که روح، او را «مار» خطاب می کند، داغ نفرین جهنمی قابیل را بر پیشانی دارد. و از آنجا که مملکت را از حاکم آن می شناسند، دانمارك نیز در گناه جنایت او و صدمه ناشی از آن سهیم است. هنگامی که در چرخه طبیعی آن نیز وقفه ایجاد گردد، مملکت در خطر هرج و مرج و فروپاشی است: جدال در داخل و جنگ در خارج، همان طور که «هملت» فریاد برمی آورد: «روزگار خراب است و تقدیر چنین رفت که من برای اصلاح آن از مادر بزایم. آه تف بر این سرنوشت».

نقش «هملت» در نمایشنامه، نقش «شاهزاده ـ قهرمانی» است که برای نجات ملت خود از بلایی که بر آن نازل شده، نه تنها باید انتقام قتل پدر را بگیرد بلکه باید به عنوان یك «فدایی» سلطنتی از خود مایه بگذارد. «هملت» به عنوان یك عضو خانوادهٔ سلطنتی به بلای «شاه کشی»[۱۰۲] مبتلا شده، اگرچه فردی پاك و بیگناه است. استعاره ای دیگر از «آسیب شناسی»[۱۰۳]

99. Richard III 100. Macbeth 101. King Lear

102. regidical

۱۰۳. pathology: علت و معلول شناسی

به عاریت می‌گیریم: می‌توان گفت که سرطان کشنده «کلادیوس» چنان ریشه دوانده که بارگاه سلطنتی و حتّی خود ملت در معرض فسادی مهلك قرار گرفته است. وظیفهٔ «هملت» جستن ریشه این تباهی و نیز از میان برداشتن آن است. تنها پس از یك پالایش کامل می‌توان دانمارك را نجات بخشید و به مملکتی پرتوان و متعادل بدل ساخت. خودداری «هملت» از پذیرفتن نقش پالایشگر، کاری که ممکن است باعث تباهی خود او گردد دلیل اصلی تردید و مسامحه او در کشتن «کلادیوس» است، سرانجام او گوشه عزلت می‌گزیند ولی در عین حال فردی وظیفه شناس است و درمی‌یابد که جایگزین دیگری نمی‌تواند در این مناسكِ قربانی به جای او بنشیند. از اینرو بر آن می‌شود تا به مبارزه طلبی «لایریتیس» و «دوئلی» که «هملت» آن را از ناحیهٔ کلادیوس می‌داند، پاسخ مثبت دهد. بنابر این نقطهٔ اوج خونین تراژدی، تنها یك «ملودرام» نیست، بلکه عاملی اساسی و ضروری در الگوی نمادین نمایشنامه یعنی تطهیر از طریق قربانی شدن و ایثارگری است. نه تنها تمامی کسانی که به گناه و شرارت آلوده شده اند، باید نابود شوند؛ «کلادیوس»، «گرترود»، «پولونیوس» حتی «اوفلیا» و «لایریتیس»، بلکه «هملت» نیز باید از خود بگذرد و «فدایی» گردد تا دانمارك تطهیر شده و تحت رژیم سالم «فورتینبراس»، حیاتی دوباره یابد.

عروج سخت روحانی «هملت»، به بن مایه «فدایی» شدن جان می‌بخشد، مراحل «نوآموزی» او، همان طور که دیدیم از جوانی پاك و بی‌خیال (یك دانشجو)، به واسطه یك سلسله مقدّرات و رخدادهای رنج آور به سوی بلوغی غمناك، لیکن عاقلانه‌تر پیش می‌رود. سفر او عروج شبانهٔ روحانی است و شکسپیر با صور خیال ازلی و مُثُلی، برای القای این «بن مایهٔ» موضوعی استفاده می‌کند.

هملت نمایشنامه ای پاییزی و شبانه است که سراسر آن را تصویرهای تاریك و خونین در برگرفته و قهرمان همیشه جامه سیاه رنگ می‌پوشد که در فرهنگ اساطیر نشانهٔ افسردگی و روان پریشی و مالیخولیا است. هدف ظاهری کاوش ظلمانی او، حل معمای مرگ پدر است، امّا این کاوش او را به اعماق هزار توهای اسرار حیات و سرنوشت بشر می‌کشاند. تك گوئی های او بیشتر متوجه معمای زندگی و خویشتن اوست. در اینجا نیز همچون معمای ابوالهول پاسخ رمزآمیز «انسان» است که در اخطار صریح «پولونیوس» به آن اشاره رفته است: «به خویشتن وفادار باش». بدین ترتیب کاوش «هملت»، کاوشی است که هر آن کس که کیمیای فلسفه یعنی خودشناسی را بدست آورده باشد، بدان می‌پردازد.

۲ـ۱ـ۳. صور مثالی زمان و فناناپذیری: «به دلبند شرم آگین خویش»

اگرچه رویکرد اسطوره شناسی بیشتر در تفسیر نمایشنامه و رمان بکار می‌رود تا گونه‌های کوتاه ادبی ای چون «شعر غنایی»، امّا یافتن نکات اسطوره ای در این آثار کوتاه نیز چندان غیرمعمول نیست، در واقع شاعران اسطوره سازی چون «ویلیام بلیك»، «ویلیام باتلرییتس»[۱۰۴] و «تی.اس.الیوت» بسیاری از آثار خود را دقیقاً بر پایهٔ اسطوره بنا نهاده اند. حتی شاعرانی که اسطوره ساز نیستند، غالباً تصویرها و بن مایه‌هایی بکار می گیرند که در هر حال به عنوان صورت مثالی عمل می کنند. بنظر می‌رسد که شعر «آندره مارول» در دسته دوم جای می گیرد.

گاهی این شعر را به دلیل هوس آلودگی آشکار و درونمایهٔ بدبینانهٔ آن به عنوان شعر عاشقانهٔ بی‌محتوا ـ اگر نه غیر اخلاقی ـ مردود می‌دانند. امّا اگر هم آن را تنها در حد یك خواستگاری زیرکانه شیرین بینگاریم شعر را دست کم گرفته ایم. چراکه جاودانه شدن این شعر و یا دیگر اشعار در صورتی میسر است که شعر، حالتی «فراگیر» و عام داشته و در همسان‌های بشری شریك باشد، از این رو باید عوامل مُثُلی را در خود جمع داشته باشد. بیایید این شعر را از دیدگاه اسطوره ای بنگریم. این شعر، ظاهراً شعری عاشقانه است ولی به مفهوم عمیق تر اینکه شعری است درباره زمان یعنی یکی از بن‌مایه‌های اصلی اساطیر. در دو بند اول ما با باژگونگی یا رد مفاهیم سنتی و مرسوم فناپذیری بشر روبرو می شویم. بند اول بیان واژگونهٔ «گریز از زمان» به سوی جایی چون بهشت را که در آن دلدادگان می توانند تا ابد به عشق ورزی بپردازند، در بر دارد. امّا همان طور که گوینده در جملهٔ شرطی خود «اگر جهان و.....» و نیز در توصیف عشق به صورت گیاهی غول پیکر که باَهستگی و در سطحی لایتناهی در باغی اسطوره ای رشد می کند اشاره می کند، چنین حالت رستگاری خواب و خیال است. در بند دوم، به صورتی شدیداً متضاد، صورت مثالی بیابان را به معنای نوعی گریز از زمان طبیعی، ارائه می‌دهد. این زمان، زمانی است که تحت قوانین خشك و سخت طبیعت، (توجه داشته باشید که صورت مثالی خورشید در «ارّابه بالدار زمان» به تصویر درآمده است) قوانین مرگ و تباهی، و اضمحلال تن، در آن حاکم است. بند دوم، نهایت رئالیسم فلسفی شعر است همان طور که بند اول نهایت آرمانخواهی و خیالپردازی آن است.

پایانی که از نظر لحن، عمیقاً دگرگون گشته است، نوع سوم زمان یعنی گریز به زمان تسلسلی و در نتیجه یافتن فرصتی برای فناناپذیری را ارائه می‌دهد. ما در اینجا دوباره با صورت

104. William Butler Yeats

مثالی خورشید روبرو می گردیم، امّا این خورشید «نفس و آتشی» پایدار است، تصاویری که از مرگ نیست بلکه از زندگی و نیروی خلاق و زایا که با «گوی» ملازم گشته اند: (بیا تا تمامی توان و ملاحت خود را، در یك گوی به هم آمیزیم) و گوی یا کره در واقع صورت مثالی ای است که به مفهوم تمامیت و رضایت است.

«میرچه الیاد»[۱۰۵] در کتاب اسطوره و واقعیت[۱۰۶] نشان می‌دهد که یکی از رایجترین «بن مایه»ها در اساطیر فناناپذیری (regressusad Uterum) «رجعت به مبدأ»[۱۰۷] آفرینش یا رحم و بطن نمادین حیات است و اینکه این رجعت از نظر بسیاری از فلاسفه (برای مثال تائوئیستهای چینی) از نظر نمادین از طریق آتشی کیمیاگر میسّر است.

> «تائوئیست»[۱۰۸]، در خلال جوش دادن فلزات به هم، سعی می کند تا در تن خود دو اصل گیتی شناسی یعنی بهشت و زمین را به هم آمیزد تا شرایط آشفته ازلی قبل از خلقت را باز آفریند. این شرایط ازلی..... هم با تخم مرغ (یعنی «گوی» که صورت ازلی محسوب می گردد) یا جنین و هم با حالت پاك و بکر دنیای آفریده نشده و ازلیت تطابق دارد.

ما در اینجا نمی خواهیم بگوییم که «مارول» با فلسفه «تائوئیست»ها آشنا بوده یا اینکه آگاهانه صور مثالی فناناپذیری را بکار گرفته است، در هر حال او برای مطرح ساختن مسألهٔ دیرینه زمان و فناپذیری، گزینه ای از استعاراتی را که محتوایی اسطوره ای دارند، بکار می بندد. بنظر می‌رسد که شاعر عاشق، کیمیای عشق را به عنوان یك راه برای به زانو درآوردن قوانین زمان طبیعی می‌داند و چنین مطرح می‌سازد که عشق، ابزاری است که می‌توان با آن در چرخش مرموز چرخهٔ ابدی طبیعت و حتی تقویت آن، سهیم شد. همان طور که برخی از فلاسفه مطرح کرده اند، اگر بخواهیم حیات و زندگی را نه با توجه به طول و مدت آن که با توجه به کشش و تداوم آن، در نظر بگیریم، عشاق «مارول» لااقل در طول زندگی عاشقانهٔ خود با «بلع» زمان و گذر از قوانین تقویمی و ساعتی، به نوعی جاودانگی می‌رسند. («ارابهٔ بالدار زمان....») و اگر این استحاله کیمیاگرانه به آتشی چنان سوزان نیازمند است تا بتواند آنان را ذوب کرده و به صورت توپ یا کرهٔ ازلی درآورد، بنابر این حتماً این آتش به اندازه کافی سوزان هست تا خود خورشید را بسوزاند و «اورا به دویدن وادارد»، از اینرو پیداست که شهوت آلودگیِ آشکار شعر «مارول» در مفهوم اسطوره ای آن، بینش اسطوره ای عمیقی را القاء می کند، بینشی که در مجذوب ساختن فلاسفه و دانشمندانی که به اسرار زمان و ابدیت دست می‌یابند، نیز نقش

105. Mircea Eliade
106. «Myth and reality»
107. Return to the Origin
108. Toaist

آفرین خواهد بود.

۲ـ۳. روان شناسی «یونگ» و نگرشهای اسطوره‌ای آن

آثار «کارل یونگ» تأثیر بسزایی بر نقد اسطوره‌ای نهاده است، او یکی از شاگردان فروید بود، شاگردی که راه خود را از استادش جدا ساخت چراکه روش او را بسیار نارسا می‌پنداشت. «یونگ» معتقد است که «لیبیدو» (نیروی روانی) ماهیتی صرفاً جنسی ندارد، او همچنین نظریه‌های «فروید» را به واسطهٔ تأکید او بر جنبه‌های «نژند» و نه جنبه‌های سالم روان، تئوریهایی بدبینانه و منفی می‌انگارد.

نقش مهم «یونگ» در نقد اسطوره‌ای به واسطهٔ نظریه حافظه نژادی[۱۰۹] و صور مثالی اوست. «یونگ» با گسترش نظریه‌های «فروید» در باب ناخودآگاه فردی چنین می‌گوید که در زیر سطح ظاهری آگاهی، «ناخودآگاه جمعی»[۱۱۰] ازلی وجود دارد که به صورت عامل مشترك و موروثی و روانی تمامی اعضای خانواده بشری درآمده است. «یونگ» در ساختار و نیروهای فعال روان[۱۱۱] می‌گوید:

> «اگر بخواهیم ناخودآگاه را به یك انسان تشبیه کنیم، باید آن را در قالب موجودی عام که خصوصیات هر دو جنس را اعم از جوانی و کهولت، تولد و مرگ، همزمان با هم دارد، موجودی که یك تجربه بشری یك یا دو میلیون ساله را در ید قدرت خود دارد، و عملاً نامیراست. اگر چنین موجودی وجود داشت می‌توانست برتمامی تغییرات زمانی چیرگی یابد. زمان حال برای او با هر سال و تاریخ دیگری در هزارهٔ صدم قبل از میلاد تفاوتی نداشت، این موجود می‌توانست رؤیاهای قدیمی را به خواب ببیند یا با تجربهٔ نامحدود خود، پیشگویی بی‌نظیری را ارائه دهد. می‌توانست چندین بار به عنوان فرد، خانواده و قوم و قبیله زندگی کند و می‌توانست مفهوم زایندگی و رشد و شکوفایی و تباهی را در خود داشته باشد.»

درست همان طور که غرایز خاصی در جانداران غیرعالی دیده می‌شود (برای مثال، گریز غریزی جوجهٔ مرغ از سایه یك شاهین)، تمایلات روانی پیچیده‌تری نیز مثل «حافظه نژادی» به طور موروثی در افراد بشر وجود دارد.

«یونگ» برخلاف اصول روان شناسی «لاك»[۱۱۲] در قرن هجدهم، بر این باور است که ضمیر بشر چون یك Tabula rasa یا (لوح سفید) نیست، مغز و ضمیر نیز چون بدن انسان،

---

109. racial memory

110. collective unconscious

111. «The Structure and Dynamics of the Psyche»

112. Lock

خصایص از پیش ساخته و یا اصطلاحاً گونه‌های رفتاری خود را داراست. این گونه‌ها در عملکرد روانی انگاره‌های متواتر، خود را بارز می‌سازند.

بنابر این آنچه که «یونگ» عوامل ساختاری «اسطوره سازی» می‌نامد، همواره در روان ناخودآگاه حاضر است. او به تجلّی و بازتاب این عوامل تحت عنوان «بن‌مایه»، «تصویرهای ازلی» یا «صور مثالی» اشاره می‌کند.

«یونگ» همچنین در توضیح این نکته که صور مثالی و الگوی فکری موروثی نیستند، بلکه گرایشهایی هستند که در راههایی یکسان و مشابه به انگیزه‌های خاصّ بشری واکنش نشان می‌دهند، می‌گوید: «در عالم واقعیّت آنها به قلمرو فعالیت غرایز تعلق دارند و از اینرو گونه‌های موروثی رفتار روانی محسوب می‌گردند.» «یونگ» در واکنشهای روان شناختی[113] می‌گوید که این غرایز روانی «دیرین‌تر از انسان نخستین هستند و از دیرباز در او سرشته شده‌اند و تا ابد نیز زنده‌اند و تمامی نسلها را پشت سر می‌نهند و همواره زمینه عملکرد روان بشری را فراهم می‌سازند. ما تنها هنگامی که خود را با این نمادها هماهنگ سازیم، می‌توانیم به کمال برسیم، خرد، رجعتی به سوی این غرایز است».

«یونگ» با تأکید بر این نکته که صور مثالی در واقع «گونه‌هایی موروثی هستند» از بسیاری از انسان شناسان که بر آن بودند تا این گونه‌ها را به عنوان رخدادهای اجتماعی‌ای بینگارند که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌گردد، فاصله می‌گیرد. بعلاوه او در صور مثالی و ناخودآگاه جمعی[114] چنین می‌گوید که اساطیر از عواملی خارجی چون «دورشمسی» یا «فصلی» گرفته نمی‌شوند بلکه در واقع بازتاب رخدادهای روانی و فطری‌اند.

> «تمامی فرایندهای اسطوره‌ای طبیعت، از قبیل تابستان و زمستان، حالات مختلف ماه، فصول بارانی و از این قبیل، به هیچوجه تمثیل این رویدادهای ظاهری نیستند، بلکه عبارات نمادین کشمکشهای ناخودآگاه و درونی روانند که بازتاب آنها در حیطه ناخودآگاه بشر قرار می‌گیرد، یعنی در رخدادهای طبیعت بازتاب می‌یابند.»

به عبارت دیگر، اساطیر، ابزاری هستند که صور مثالی، بویژه گونه‌های ناخودآگاه آن، به واسطهٔ آنان در ضمیر ناخودآگاه متجلی و بیان می‌گردد. «یونگ» بعدها نشان داد که صور مثالی در رؤیاهای افراد به تبلور می‌رسند، به طوری که می‌توان گفت که رؤیاها «اسطوره‌های فردی» و «اسطوره‌ها» «رؤیاهای غیرفردی» شده‌اند.

«یونگ» رابطه بسیار نزدیکی میان رؤیاها، اساطیر و هنر کشف کرد، او معتقد بود که هر

113. Psychological Reflexes

114. Archetypes and Collective unconscious

سهٔ اینها ابزاری هستند که توسط آنها صور مثالی بیشتر در حیطهٔ خودآگاه قرار می گیرند. همان طور که «یونگ» در: انسان مدرن در جستجوی روان[۱۱۵] گفته است هنرمند بزرگ کسی است که «بینش ازلی» داشته باشد، یعنی حساسیتی خاص نسبت به الگوهای صور مثالی و استعدادی برای بیان خود از طریق تصویرهای ازلی ای که به او این توان را می بخشد تا تجارب «دنیای درون» را با قالبهای هنری خود به دنیای برون منتقل سازد. «یونگ» با توجه به مواد خامی که در اختیار یك هنرمند است پیشنهاد می کند که هنرمند برای ریختن تجربه خود در قالب و کلماتی متناسب، از اساطیر کمك جوید، «منظور این نیست که هنرمند مطالب خود را به صورت دست دوم برگزیند»: «تجربه ازلی سرچشمه خلاقیت وآفرینندگی هنرمند است، سرچشمه ای که انتهایی برای آن نمی توان تصور کرد، بنابر این باید از تصویر اساطیر برای شکل دادن به آن بهره جست». «یونگ» با بیان این نکته که هنرمند «انسانی» است به معنای کلی کلمه یعنی «انسان جمعی»[۱۱۶] و اینکه «اثر هنری یك شاعر، نیاز روحی جامعه ای که هنرمند در آن می زید، سیراب می سازد»، همان نقش متعالی ای که «امرسون»[۱۱۷] (در قرن ۱۹) و «ویتمن» و دیگر منتقدین رمانتیك به شاعر ارزانی داشتند، از نو برقرار می سازد.

اگرچه یونگ خود چیزی که بتوان آن را «نقد ادبی» نامید به جای نگذاشته است، ولی هرآنچه که نگاشته، بدون شك مبین این نکته بوده است که او ادبیات و به طور کلی هنر را، عاملی حیاتی در تمدن بشری بشمار می آورده است. و مهمتر اینکه، نظریات او افقهای ادبی را برای منتقدینی که از نقد اسطوره ای سود می جسته اند و منتقدین روان شناختی ای که نظریهٔ فروید را بیش از حد محدود می انگاشتند، گسترش داد.

۱ـ۲ـ۳. چند صورت مثالی ویژه: سایه[۱۱۸]، پرسونا[۱۱۹]، و انیما[۱۲۰]

«یونگ» در صورتهای مثالی و ناخودآگاه جمعی به تفصیل بسیاری از صورتهای مثالی یاد شده نظیر آب، رنگها و تولد دوباره را شرح داده است. و اگرچه تأکید او بیشتر بر روان شناسی است تا انسان شناسی، بخش چشمگیری از کار او باحیطه کاری «فریزر» و دیگران تداخل یافته است. امّا همان طور که تاکنون دیدیم، در این روند «یونگ» صرفاً چهره ای در

---

115. **Modern Man in Search of a Soul** 116. Colloc tive man 117. Emerson

۱۱۸. Shadow: زوایای تاریك‌تر و منفی شخصیت فرد

۱۱۹. Persona: نقاب شخصیت. رؤید شخصیت که متوجه جهان خارج است و به وسیلهٔ آن ارتباط شخص با محیط فراهم می شود(صورتك).

۱۲۰. Anima: جان، زندگی. اصطلاحی است که یونگ به قسمت داخلی شخصیت که به ناخودآگاه مربوط است اطلاق می کند (نفس مادینه در وجود مرد).

درجهٔ دوّم اهمیت نیست بلکه نقشی مهم در گسترش نقد اسطوره‌ای داشته است. برای نمونه برخی اصطلاحات مطلوبی که اکنون در بین منتقدین اسطوره‌ای رایج است به وسیلهٔ او گسترش یافته است. اصطلاح «صورت مثالی» اگرچه ساخته ذهن خود «یونگ» نیست، امّا امروزه بیشتر به دلیل تأثیر «یونگ»، بوفور در بین منتقدین اسطوره‌ای رایج گشته است. همچنین او، همانند فروید، از پیشگامانی بود که شعله‌های بینش عمیقش، روشنگر راه ما در جستجوی اعماق نفس آدمی بوده است.

نقش مهم دیگر «یونگ» در این زمینه، نظریه «فردیت یابی»[۱۲۱] او در رابطه با «صور مثالی»، «سایه»، «پرسونا» و «انیما» است. فردیت یابی نوعی «رشد» روانی است و می توان گفت که فرایند کشف جنبه‌هایی از وجود فرد است که او را از دیگر افراد متمایز می سازد.

این فرایند اساساً فرایندی شناختی است یعنی فرد باید همزمان با بلوغ و رشد خود، بر جنبه‌های گوناگون خوشایند یا ناخوشایند خویشتن خودآگاه گردد. این خودشناسی نیازمند شهامت و شجاعت و صداقتی چشمگیر است، لیکن اگر فرد بخواهد شخصیتی کاملاً متعادل یابد، باید روند خاصی را پی گیرد. «یونگ» می گوید که نژندی‌ها پیامد شکست فرد در رویارویی و پذیرفتن عنصر مُثُلی ناخودآگاه خود اوست. فردروان نژند به جای اینکه این عنصر ناخودآگاه را به خودآگاه مبدل سازد، می کوشد تا آن را به شیء یا شخصی دیگر فرا افکند: به گفتهٔ «یونگ» «فراافکنی» فرایند خودکار و ناخودآگاهی است که طی آن مفهومی که در آن مقوله ناخودآگاه مستتر است به صورتی خود را به شیء یا موضوعی دیگر انتقال می‌دهد به طوری که گوئی بدان تعلق دارد. هنگامی که این مفهوم به خودآگاه برسد یعنی هنگامی که تعلق آن به موضوع آشکار گردد این فرایند متوقف می گردد (صورمثالی و ناخودآگاه جمعی). به بیان ساده تر عادت فرا افکنی در این برخورد که «همه بجز خود من برخطایند» یا «من درستکارترین فرد هستم»، منعکس می گردد. ساده تر بگوییم معمولاً ما می توانیم براحتی اشتباهات ناخودآگاه و نقاط ضعف خود را به دیگران بازتاب دهیم تا اینکه آنها را به عنوان بخشی از سرشت خود بپذیریم.

«سایه»، «پرسونا» و «انیما»، اجزای ساختاری موروثی روان بشرند، درست همان طور که جوجهٔ مرغ واکنش غریزی نسبت به شاهین را به ارث برده است، ما در سرتاسر قلمرو و اسطوره‌ها و ادبیات بشر با بازتاب نمادین این صور مثالی مواجه هستیم. در «ملودراما»ها، از

121. individuation

جمله وسترنهای هالیوودی ویا تلویزیون، «پرسونا»، «انیما» و «سایه» به ترتیب به شخصیتهای قهرمان مرد، زن و نقش منفی بازتاب می یابند. «سایه»، بخش تاریکتر خویشتن ناخودآگاه ماست، که جنبه های پست و ناخوشایند فردی را در برمی گیرد، جنبه هایی که تمایل داریم بر آنها چیره گردیم. «یونگ» در واکنشهای روان شناختی می نویسد: «سایه»، دُم و دنبالچه سوسماری است، که بشر هنوز در پی خود یدك می کشد. رایجترین گونه بازتاب این صورت مثالی، شیطان است که همان طور که یونگ در دو مقاله در باب روانکاوی تحلیلی[۱۲۲] می گوید، نماینده «جنبه خطرناك و نیمه تاریك و مبهم شخصیّت است». در ادبیات ما نشانه های نمادین این صورت مثالی را در شخصیّت هایی چون ایاگوی[۱۲۳] «شکسپیر»، شیطان[۱۲۴] «میلتون»، «مفیس تفلیس»[۱۲۵] «گوته»[۱۲۶] و «کورتز»[۱۲۷] «کنراد»[۱۲۸] می بینیم.

«انیما» شاید پیچیده ترین صورت مثالی «یونگ» باشد. «انیما» تصویر روح است. روح خود «elan Vital» یا نیروی حیات و انرژی زایای بشری است. «یونگ» در معنای روح چنین می گوید که انیما عامل زنده در انسان است که حیاتی مستقل داشته و خود حیات آفرین است. اگر به واسطه جنبشها و اُفت و خیزهای روح نبود، بشر اسیر بزرگترین شهوات خود یعنی بطالت و بیهودگی می شد و هرز می رفت.

«یونگ» «انیما» را به عنوان جنبه های مادینگی روان مردانه مطرح ساخته و اشاره می کند که «تصویر «انیما» غالباً با چهره زنان بازتاب می یابد». (در روان زنانه این صورت مثالی را «انیموس»[۱۲۹] می نامند) «انیما» در این مفهوم بخش متقابل جنسی روان انسان است، تصویر جنس مخالف اوست که در ناخودآگاه فردی و همچنین «ناخودآگاه جمعی» آن را با خود دارد. همان طور که یك ضرب المثل قدیمی آلمانی می گوید، هر مردی حوّا را در درون خود دارد ـ به عبارت دیگر، روان بشر دو جنسی است،اگرچه صفات روان شناختی جنس مخالف در هر یك از ما عموماً ناخودآگاهند، لیکن خود را در رؤیاها یا «فراافکنی» بر افراد مخالف محیط آشکار می سازند. رخداد عشق بویژه عشق با اولین نگاه را می توان دست کم تا حدی با نظریهٔ «انیمای یونگ» توجیه کرد. ما تمایل داریم که از سوی جنس مخالف خود که صفات خویشتن های درونی خودمان را بازتاب می‌دهد جذب گردیم. یونگ در ادبیات چهره‌هایی از قبیل

122. **Two Essays on Analytical Psychology**
123. Iago
124. Satan
125. Mephistopheles
126. Goethe
127. Kurtz
128. Conrad

۱۲۹. animus: نفس نرینه در وجود زن

«هلن تروا»[۱۳۰]، و «بناتریس»[۱۳۱]، «دانته»[۱۳۲]، «حوّای» میلتون و «آن زن» قهرمان اثر «اچ.رایدرهاگارد»[۱۳۳] را تجسّم انسانی «انیما» می انگارد. اگر این را بپذیریم می توانیم بگوییم که هر شخصیت زنی که اهمیت یا قدرتی غیرعادی بدو نسبت داده شده باشد، احتمالاً نمادی از «انیما»ست. «انیما» همچنین واسطهٔ میان «من» (اراده خودآگاه یا خویشتن اندیشمند) و دنیای درونی یا ناخودآگاه فرد است. با مقایسه «انیما» و «پرسونا» این عملکرد روشنتر می گردد.

«پرسونا»، مراقب «انیما»ست به طوری که واسطه بین «من» و دنیای واقعی است. اجازه بدهید که «من» را به طور استعاری به صورت یك سکّه در نظر بگیریم. نقش یك روی آن «انیما» و نقش روی دیگرش «پرسونا» است. پرسونا نقاب و صورتکی است که ما به دنیا نشان می‌دهیم: شخصیت اجتماعی ماست، شخصیتی که گاهی کاملاً از خویشتن واقعی ما جداست. «یونگ» در تشریح این نقاب، توضیح می‌دهد که برای نیل به بلوغ روان شناختی، فرد باید «پرسونا»یی انعطاف پذیر و متداوم داشته باشد که بتواند آن را به محدودهٔ روابط منظم و هماهنگ با دیگر اجزای سازندهٔ روان همراه سازد، او همچنین می گوید که «پرسونا»یی که بسیار ساختگی یا خشك باشد،باعث بروز علائم عصبی از قبیل زودرنجی و افسردگی می شود.

۲ـ۲ـ۳. «جوان نیکوخصال» شکست در «فردیت یابی»

ارتباط ادبی نظریه «سایه»، «انیما»، «پرسونا»ی یونگ را می توان در تحلیلی که در این داستان «هاوثورن» ارائه می‌دهیم مشاهده کرد. «پرسونا»ی «جوان نیکوخصال»، ساختگی و غیرقابل انعطاف است. این «پرسونا»، نقاب اجتماعی پیوریتانی درستکار و پرهیزکار و خداترس است. «پرسونا»ی «مردی نیك» با تمامی صفات زاهدانه. «جوان نیکوخصال» خود را یك مسیحی و همچنین شوهری خوب می‌داند که با «فرشته ای آسمانی بر روی زمین» ازدواج کرده است. اما در واقع او بیش از آنکه «مرد نیك» داستان باشد، آدم شرور آن است. رفتار او از آغاز تا پایان رفتار مردی جوان است. برای مثال علت اینکه او همسرش را ترك می گوید و به جنگل می‌رود میل شدید او به عنوان یك شهوتران تازه بالغ است که می خواهد برای آخرین بار دور از همسر خود «لاسی» زده باشد. ناکامی او در شناسایی خویشتن خویش (و انگیزه های واقعی خود) تا هنگامی که با سایه خود شیطان روبرو می گردد نشانه دیگری از ناپختگی روحی و معنوی اوست.

درست همان طور که «پرسونای» «جوان نیکوخصال» و در واسطه گشتن میان «من»

---

130. The Helen of Troy
131. Beatrice
132. Dante
133. H. Rider Hoggard

«وی» و دنیای خارج شکست می‌خورد، «انیمای» او نیز در ارتباط با دنیای درونی ناکام می‌ماند. تنها می توان گفت که «تصویر روح»[۱۳۴] او یا «انیما»، نه به عنوان یك همراه و همسر بلکه به عنوان یك مادر (یونگ اشاره می‌کند که طی دوران کودکی «انیما» غالباً بر مادر فراافکنده می شود)، هماهنگ می گردد. این مسأله هنگامی که می کوشد تا به دامان او بیاویزد و در پی او راهی بهشت گردد، دیده می‌شود. به عبارت دیگر اگر «ایمان» یك مرد جوان، خصوصیات «مادر خوب» را دارد، بنابر این باید انتظار داشت که این مرد گاهی در تمایلات جوانی زیاده روی کند[۱۳۵]. اما پیمانی متعالی همچون ازدواج، هر دو طرف را متقابلاً برای وفا به میعادهای مقدس آن، به هم پیوند می دهد، اگر یکی از طرفین این پیمان را نقض کند، همان طور که «جوان نیکوخصال» این کار را می کند، باید منتظر پیامدهای ناگوار آن باشد که بدترین آنها جدایی و بهترین آنها بدگمانی، بی ایمانی و عدم ثبات فکری هست، وی بایستی با این عواقب مواجه گردد و آن زمان نیز او چون یك کودك رفتار می کند: به جای پذیرفتن اشتباه خود و تلاش آگاهانه برای سازش پذیری، رنجیده خاطر می شود.

اگر بخواهیم اصطلاحات روانپزشکی را بکار گیریم باید گفت که «جوان نیکوخصال» از ناکامی در تکامل شخصیت رنج می برد. او در مسیر رشد روانی خود (فردیت یابی) درمانده است چرا که قادر نیست با «سایه» خود مواجه گشته و آن را به عنوان بخشی از روان خود بپذیرد و ضمیر خود را با آن همسان سازد. او به جای این کار در فراافکنی تصویر «سایه» ابتدا بر شیطان و سپس بر تمامی افراد جامعه خود («خانم نیکوسرشت»، «شمّاس نیك نهاد» و دیگران) و نهایتاً بر روی خود و «ایمان» («انیمای» خود) پافشاری می کند، به طوری که نهایتاً تمامی دنیا به چشم او دنیایی ظلمانی می نماید. همان طور که یونگ در روان و نماد[۱۳۶] شرح می‌دهد، پیامدهای این «فراافکنی» عواقبی فاجعه آمیز برای فرد است:

> اثر «فراافکنی» جدا ساختن موضوع از محیط خود است، از اینرو به جای اینکه رابطه‌ای حقیقی میان موضوع و محیط برقرار باشد رابطه‌ای خیالی مستولی است، فراافکنی، دنیا را به نسخه بدل چهره ناشناخته خود شخص مبدل می‌سازد.... وضع بی‌ثباتی و بیقراری حاصله از این فراافکنی به صورت پلشتی و فساد محیط توجیه می گردد، این جداسازی به واسطه این دور پلید تقویت می گردد. هرچه فراافکنی های بیشتری میان فرد و محیط حایل شوند، «من» مشکلتر می تواند از ورای اوهام مسیر خود را بازیابد (به عدم

---

134. Soul - Image

۱۳۵. و نه «همسر خوب» که او را ملزم به رعایت اصول ازدواج بکند.

136. **Psyche and Symbol**

توانایی «جوان نیکوخصال» در تمایز بین واقعیت و رؤیای اوهام آمیز خود در جنگل توجه داشته باشید).
مشاهده اینکه یك مرد با چه وضع اسفناکی تیشه به ریشه خود و دیگران می‌زند، اما در عین حال درنمی‌یابد که تراژدی تماماً در خودش ریشه گرفته و به دست خود او رشد یافته و تداوم می‌یابد، بسیار دردناك است. البته او چنین کاری را آگاهانه نمی‌کند، چرا که مشغول آه و ناله و نفرین دنیایی لجام گسیخته و جفاپیشه است، دنیایی که بیشتر و بیشتر از او فاصله می‌گیرد، این عاملی ناخودآگاه است که تار اوهامی را می‌تند که دنیای او را می‌پوشاند. و آنچه که تنیده می‌شود پیله‌ای است که در پایان بکلی خود او را در برخواهد گرفت.

اگر قرار بود «یونگ» در مورد داستان «هاوثورن» و «جوان نیکوخصال» چیزی بگوید، سخنی موشکافانه‌تر از آنچه در بالا آمد و در مورد «جوان نیکوخصال» صادق است، نمی‌گفت.

۳ـ۲ـ۳. آمیزه‌ای از بینش «یونگ» و انسان شناسی

همان طور که در تفسیر جوان نیکوخصال ذکر شده، کاربرد نظریه «یونگ» در تحلیل ادبی بیشتر به «رویکرد روان شناختی» نزدیك است تا به «رویکرد اسطوره‌ای». بنابر این باید این نکته را بدانیم که منتقدین اسطوره‌ای که بینشهای «یونگ» را بکار می‌برند از مطالب و نکات انسان شناسی بهره می‌جویند. نمونه بارز این نوع آمیزه اسطوره‌ای را می‌توان در اثری از «مادبادکین»[۱۳۷] به نام الگوهای اسطوره‌ای در شعر[۱۳۸] دید. این اثر اولین بار درسال ۱۹۳۴ چاپ شد و امروزه به عنوان سرآمد آثار نقد محسوب می‌گردد. «بادکین» خود را مدیون «ژیلبرت موری» و پژوهشگران انسان شناسی و همچنین «یونگ» می‌داند.

او با کاوش در ادبیات متعالی غرب و ردیابی الگوهای مُثُلی متعددی از جمله صورت مثالی «تولد دوباره» در سرود دریانورد پیر[۱۳۹] و صورت مثالی بهشت و جهنم در قوبیلای قاآن[۱۴۰] اثر «کولریج» و کمدی الهی[۱۴۱]، دانته و بهشت گمشده «میلتون»، و زن در چهره شخصیتهای «تتیس»[۱۴۲] در آثار «هومر» و «فائدرا»[۱۴۳] در اثر «اوریپید»[۱۴۴] و «حوا»ی میلتون، می‌پردازد. نوع مشابه این نوع نقد را می‌توان در مطالعات اسطوره شناسی اخیر از جمله کالبدـ

137. Maud Bodkin 138. «Archetypal Patterns in Poetry» 139. The Rime of Ancient Mariner
140. Kubla Khan 141. Divine Comedy

۱۴۲. thetis: از الهگان دریا، زن پله و مادر آخیلوس (آشیل) و برخی دیگر از خدایان

۱۴۳. phaedra: دختر مینوس (minos) و زوجه تسوس (Theseus) که موضوع داستانها و تراژدی های «سنکا»، «اوریپید» و «راسین» بوده است.

144. Euripides

شناسی نقد ادبی از «نورثروپ فرای» دید که در آن نوید آن می‌رود که به پشتوانه رهیافت‌هایی که به واسطه پژوهشهای انسان شناسی و روان شناسی «یونگ» ارائه گشته است، نقد ادبی به «علم اجتماعی» نوینی بدل گردد.

یکی از کاملترین پژوهشهای اسطوره‌ای اخیر، اسماعیل: پژوهشی در وجه نمادین بدوی گرایی[۱۴۵] اثر «بیرد»[۱۴۶] می باشد. روش «بیرد»، نه تنها از «یونگ» و انسان شناسان بلکه از فلاسفه‌ای چون «سوزان لانگر»[۱۴۷] و «میرچه الیاد» ریشه می گیرد.

اگرچه «بیرد»، از بررسی آثار «هرمان ملویل» بسیار فراتر می‌رود، اما هدف اولیه او یافتن سرنخی است به رمزواره های «موبی دیك» که «یونگ» نیز آن را «بزرگترین رمان آمریکا» می‌خواند و این سرنخ را در فرهنگ اسطوره ای اولیه، بویژه در اساطیر «پولینس»[۱۴۸] که «ملویل» جوان طی سه سال مأموریت دریایی خود در جنوب اقیانوس آرام، با آنها برخورد کرده بود، می‌یابد (موقعیت اولیّه ملویل به عنوان یك نویسنده تا حد زیادی به شهرت او به عنوان فردی که چندی در میان وحشیان «تایپی»[۱۴۹] بسر برده بود مربوط می گشت) «بیرد» می گوید: بدوی گرایی ادبی «ملویل»، برخلاف بدوی گرایی احساساتی نویسندگانی چون «روسو» بسیار راستین و طبیعی می نماید، چرا که او صور مثالی شرقی خاص یا «نمادهای حیات» را کشف کرده و سپس آنها را خلاقانه به «سواد عین»[۱۵۰]ها (نمادهای فردی فردیت یافته) بدل ساخته است.

آموزنده ترین نمونه این ترکیب خلاقانه صورت مثالی و پیش نمونه، «موبی دیك»، نهنگ سفید کذایی ملویل است. «بیرد» اشاره می کند که، در سرتاسر فرهنگ اساطیر شرق، ماهی عظیم به عنوان نماد خلقت الهی و زندگی بکار می‌رود.

برای نمونه در آیین هندو، نهنگ، حلول یا «تجسم الهی» «ویشنو»[۱۵۱] است، منجی‌ای که در هستی مطلق «برهما» وجود دارد. (همچنین توجه کنید به مسیح که در سنت مسیحیت به صورت «ماهیگیر» جلوه می کند.) از این گذشته «بیرد» شرح می‌دهد که سپیدی، صورت مثالیِ الوهیتی جهان شمول و اسرارآمیز است، «نشانه سپیدی دال بر وجود خداوند در تمامی هیأتهای آن تحت نامهای شرقی چون «بهاگاوات»[۱۵۲]، «برهما»[۱۵۳] یعنی خدای تناقض بی‌پایان است.

---

145. Ishmael: A Study of the Symbolic Mode in Primitivism
146. Baird
147. Sussan Langer
148. Polynesia
149. Taipi
150. Autotype
151. Vishnu
152. Bhagavat
153. Brahma

«ملویل» این دو صورت مثالی یعنی «ماهی بزرگ» یا نهنگ و سپیدی را با هم می‌آمیزد، تا نماد یگانه خود یعنی «موبی‌دیك» را بپردازد. «بیرد» بحث در مورد این نماد را براساسِ گفتار خود «ملویل» در فصل سپیدی نهنگ که درباره مفاهیم و تداعی‌های متضادْ رنگ سفید (وحشت، راز و پاکی) صحبت می‌کند، و نیز براساس قدرت مرموز و اغواگر هیبت‌آوری که «ملویل» به لفظ «موبی دیك» خود می‌بخشد، استوار می‌سازد. بنابراین «موبی‌دیك» به گفته «بیرد»، ابهامی غیرمبهم است. «آهاب» غول ذکاوت و زیرکی، خود و ملوانان خود را به کام نیستی می‌فرستد، چرا که با تمایل جنون‌آمیز خود برای دست یازیدن به راز لایتناهی و ابدی آفرینش، حجاب را می‌درد، تنها اسماعیل نجات می‌یابد چرا که به واسطه تأثیر مثبت «کویك ویك»[۱۵۴] که شاهزاده‌ای «پولینس» است این راز الهی را بی‌چون و چرا می‌پذیرد.

۳ـ۳. نقد اسطوره‌ای و «رؤیای آمریکایی»[۱۵۵]

علاوه بر انسان‌شناسی و روان‌شناسی «یونگ»، عامل سومی نیز در نقد اسطوره‌ای اخیر، بویژه در نقد ادبیات آمریکایی تأثیر داشته است. عاملی که علاوه بر نکات نامبرده از توجه تاریخی نوپایی که به اساطیر موجود در فرهنگ آمریکا معطوف گشته نشأت می‌گیرد و به مجموعه‌ای از اساطیر بومی، که به نام «رؤیای آمریکایی» مطرح گشته است، گرایش دارد. که این خود به تلاش فراوان پژوهشگران ادبی برای تحلیل عواملی که «آمریکایی بودن» خاص ادبیات ما را نشان می‌دهد، منجر شده است. این تحلیل نشان می‌دهد که آثار بزرگ نویسندگان آمریکایی یگانگی خاصی دارند و اینکه این یگانگی را بیشتر می‌توان به اثر مثبت یا منفی «رؤیای آمریکایی» نسبت داد.

جنبه اصلی این «مجموعه اسطوره‌ای» «امکانات عدنی»[۱۵۶] است که نویدبخش آفرینش بهشتی دیگر، نه در جهان آینده و خارج از زمان کنونی، بلکه در دنیای جدید و رنگارنگ آمریکاست. آمریکا از ابتدای پیدایش، در چشم اروپاییان به صورت سرزمین فرصتها و امکانات بی‌حد و حصر، می‌نموده، مکانی که در آن بشر، پس از قرنها فقر، بدبختی و فساد می‌تواند فرصت دیگری برای برآوردن علایق اسطوره‌ای خود یعنی رجعت به بهشت در عالم واقعیت کسب کند. کاپیتان «ادوارد جانسون»[۱۵۷] در سال ۱۶۵۴ به مردمی که از دنیای قدیم انگلستان خسته شده بودند اعلام کرد که آمریکا «جایش» است:

154. Queequeg
155. American Dream
156. Edenic Possibilities
157. Edward Johnson

«ای پیروان مسیح که در اینجا بر شما ستم رفته است، ای شمایانی که زندانی شده و بازیچه دیگران گشته اید، خود و همسران و کودکانتان را به یکجا گرد آورید و به ندایی که شما را تحت هر نام و لوایی که هستید، فرا می‌خواند، لبیک گویید تا در سرزمین غرب در خدمت خدا و ولینعمت خود درآیید، خاصه برای کشت مستعمره نشینهای نیوانگلند. بدانید که اینجا مکانی است که پروردگار در آن کلیسایش بهشتی نوین و سرزمینی نوین و رفاه و قدرتی نوین، هر سه را با هم، خواهد آفرید.

«فردریك.آی.کارپنتر»[۱۵۸] در ادبیات آمریکا و رؤیا[۱۵۹] اشاره کرده است که اگرچه «قدمت» آرمان عدنی به «قدمت» ضمیر بشر می‌رسد، لیکن این سخن که «اینجا جایش است» سخنی منحصراً آمریکایی است:

«در گونه های پیشین این مکان را در عدن یا بهشت، در آتلانتیك یا در خواب و خیال، اما به هرحال همواره در کشوری تخیلی، انگاشته اند. کشف دنیای جدید، اسطوره قدیمی را تقویت کرد و به تحقق آن در روی زمین واقعی اشاره کرد. آمریکا «مکانی» گشت که در آن پیشگوییهای مذهبی «اشعیا»[۱۶۰] و آرمانهای جمهوری خواهانه افلاطون (و حتی انگیزه ها و علایق اسطوره ای انسان بدوی) را می‌توان تحقق بخشید».

درونمایه های زایندگی اخلاقی و آرزوهای متعالی ای که از این «اسطوره عدنی» گرفته می‌شوند، تار و پود اصلی ادبیات آمریکا را از نامه‌هایی از رعیتی آمریکایی[۱۶۱] اثر «کروکور»[۱۶۲] تا آثار «امرسون»، «تورو»[۱۶۳] و «ویتمن» و در پی آن نویسندگان معاصری چون «هارت کرین» و «تامس وولف»[۱۶۴] فراهم می آورد.

مفهوم اصلی «آدم آمریکایی»، قهرمان اسطوره ای نوین، نیز کاملاً به اسطوره «موهبت های عدنی» مربوط می گردد. «ار.و.بی.لوئیس»[۱۶۵] این چهره را به صورت زیر توصیف می کند:

«چهره ای کاملاً نوین، قهرمان ماجراهایی جدید، شخصی که از تاریخ رها گشته و رضایتمندانه اصل و تبار را نیز به دور افکنده و در قید و بند وراثت قومی و نژادی و خانوادگی نیز نیست. فردی خودکفا و خودکار، که تنها به مدد خصایل ارثی و منحصر بفرد خود آماده رویارویی با هر چیز ممکن است.»

یکی از چهره هایی که تجسم این شخصیت است، «ناتی بمپو»[۱۶۶]، قهرمان اثر «جیمز فنیمورکوپر» و چهره اصلی افسانه چرمینه پوش[۱۶۷] است. «ناتی» با زهد اخلاقی و معصومیت

158. Fredrick. I. Carpenter
159. American Literature and Dream
160. Isaiah
161. Letters From an American Farmer
162. Crevecour
163. Thoreau
164. Thomas Wolfe
165. R.W.B. Lewis
166. «Nathy Bumppo»
167. Leatherstocking Saga

اجتماعی خود برگردان صریح و روشن آدم قبل از هبوط است («کوپر» هرگز اجازه نمی‌دهد قهرمانش ازدواج کند) این قهرمان همان‌طور که ممکن است حدس بزنید، پدر جد واقعی «قهرمان وسترن» است، او نیز همچون قهرمان کتاب «اوئن ویستر»[۱۶۸] به نام ویرجینیایی[۱۶۹] و مهمتر از آن، اثر تلویزیونی «مات دیلون»[۱۷۰] به نام «دود اسلحه»[۱۷۱] پاك و پاکیزه زندگی می کند. دست به شلیکش خوب است و مجرد می‌ماند، چهره متمدن آدم آمریکایی، چهره اصلی و اسطوره ای جنبه دیگری از رؤیای آمریکایی است: رؤیای موفقیت. قهرمان در اینجا چهره مشهوری است که در داستانهای «هوراشیوآلجر»[۱۷۲] ترسیم گشته و به همان شیوه رمانهای «هاولز»[۱۷۳]، «لندن»[۱۷۴]، «درایزر»[۱۷۵] و «فیتزجرالد» مطرح گشته است مرد خودساخته ای که از روی بخت و اقبال و خلاصه ارزشهای «بنیامین فرانکلینی»، از بدبختی به ثروت و از کوخ به کاخ می رسد.

جالبتر و پیچیده تر از این چهره، قهرمان آمریکایی در خلال و بعد ازهبوط است. نویسندگان خوب ما غالباً از معصومیت عدنی و آگاهی دردناك در این مورد که شر و پلیدی باقی است فراتر رفته‌اند، الگوی مهم دیگری برای ادبیات آمریکا ایجاد کرده اند که از آثار «هاوثورن» و «ملویل» گرفته تا آثار «مارك تواین» و «هنری جیمز» و «همینگوی» و «فاکنر» ادامه دارد. این الگو از بافت ادبی تاریکتری برخوردار است که با توجه به تضاد آن با اسطورهٔ امید و خوش بینی، غنا و عمقی عظیم به طرح ظاهری بخشیده و همچنین ما را به یاد قرابت ناخوشایند رؤیا و کابوس می اندازد. بنابراین می توان «جوان نیکوخصال» را به عنوان نمونه نوعی درنظر گرفت، آمریکایی پیش نمونه ای که اندیشه گناه نخستین ذهن او را به خود مشغول داشته است، که این خود بخش تاریك اما اجتناب ناپذیر میراث پیوریتان های آمریکاست. «دی.اچ.لارنس» رمان نویس انگلیسی در بین منتقدین مدرن اولین کسی بود که «شك ظلمانی» نهفته در «رؤیای آمریکایی» را در اثر خود به نام **مطالعاتی در باب ادبیات کلاسیك آمریکا** کاری که موفقیت فراوانی در محافل ادبی کسب کرد، نشان داد. او می نویسد: آمریکا هرگز مکانی ایده آل و مطلوب نبوده و نیست. آمریکایی ها همواره در تنشی خاص بسر برده اند. آزادی آنان، اراده ای محض و تنشی محض بوده است، آزادی «نبایدها» و از ابتدا نیز چنین بوده است: سرزمین «نبایدها». «لارنس» آمریکاییان را مردمی توصیف می کند که اکیداً خود را موظف می‌دانستند،

---

168. «Owen Wister»
169. **The Virginian**
170. Matt Dillon
171. «Gunsmoke»
172. Horatio Alger
173. Howells
174. London
175. Dreiser

پوسته قدیمی سنت اروپایی و شر را بدور اندازند، لیکن به واسطه میراث «دنیای جدید» یعنی پیوریتانیسم، بیشتر بر گرد خود پیله تنیده اند. او اشاره می کند که ردپای این تنش خاص در آثار نویسندگان کلاسیك آمریکایی چون «کوپر»، «پو»، «هاوثورن» و «ملویل» مشهود است. اگرچه «لارنس» تنها منبع این نوع بینشها نیست، لیکن بخش اعظم نقد اسطوره ای اخیر ادبیات آمریکا، بویژه کارهای «لزلی فیدلر»[۱۷۶] در **نقطه پایانی بر معصومیت**[۱۷۷] و **عشق و مرگ در رمان آمریکایی**[۱۷۸] نشانگر تأثیر درخشان اوست.

۱ـ۳ـ۳. «هکلبری فین» به عنوان «آدم آمریکایی»[۱۷۹]

ماجراهای هکلبری فین یکی از آثار برجسته ادبیات آمریکاست. بسیاری از منتقدین آن را از جمله شاهکارهای ادبی جهان می‌دانند و تعدادی نیز آن را بزرگترین رمان آمریکا می‌دانند. علت اختصاص یافتن این مقام رفیع به این اثر را می‌توان مستقیماً در مفاهیم اسطوره ای کتاب «تواین» یافت. این رمان بیش از هر رمان دیگر قلمرو ادبیات را چنان بیان می کند که هم عام است و هم رنگ ملّی دارد. مفاهیم اسطوره ای آنچنان گسترده است که در این فصل نمی‌توان تمامی آن را بیان کرد. اما در هر صورت می توانیم عوامل چندی که این اثر را چنین جاودانه و جذاب نموده است، مطرح سازیم.

در درجه نخست باید گفت که فضای **هکلبری‌فین** سرشار از الگوهای مُثُلی یا ازلی متعددی است که در سراسر دنیای ادبیات، با آنها مواجه می شویم.

۱ـ **کاوش**: «هك» نیز همچون «دون کیشوت»، آواره ای است که از فرهنگ خود جدا گشته، و به دنبال حقیقتی است عمیق‌تر از آنچه که این جامعه مادی و منفور، مروج آن است.

۲ـ **نماد آب**: رودخانه بزرگ «می سی سی پی» چون نیل و گنگ با مفاهیم مقدسی مترادف گشته است. همان‌طور که «تی.اس.الیوت» می گوید: رودخانه «خدای شبق رنگ نیرومند» و نمادی مُثُلی است گویای راز و رمز حیات و آفرینش، پیوستن زمان به ابدیت و تولد دوباره. (برای مثال می توان به مرگهای نمادین متعدد «هك» و چهره ها و هویت های جدید او هنگامی که از سفر روی رودخانه به ساحل بازمی گردد، و همچنین به جملات پرراز و رمز و شگفت‌انگیز او در وصف زیبایی جادویی رودخانه اشاره کرد.) رودخانه همچنین نمودی از بهشت است، «مکان وسیع و دلپسندی» در تضاد با ساحل، جایی که «هك» با فساد و خشونت جهنمی روبرو می گردد، و نهایتاً رودخانه عامل تطهیر و عدالت الهی است.

---

176. Leslie Fiedler
177. **An End to Innocence**
178. **Love and Death in American Novel**
179. American Adam

۳ـ صورت مثالی سایه: پدر «هك» با تمایلات گناه آلود خود، تبلور کلاسیك چهره شیطان است که «یونگ» از آن با نام «سایه» یاد می کند.

۴ـ پیر فرزانه: «جیم» در تضاد با پاپ (پدر عفریت)[۱۸۰]، نمایانگر مفهوم یونگی «پیر فرزانه» است. که راهنماییهای معنوی و خردمندانه و اخلاق پسندیده را پیش روی قهرمان می نهد.

۵ـ زنان مُثُلی:

الف ـ مادر نیکو: بیوه دوگلاس، خانم لفتوس، عمه سالی، فلپس

ب ـ مادر عفریته: میس واتسون که در پایان رمان به مادر نیکوکار بدل می گردد.

ج ـ همزاد: «سوفیا گرانجرفورد»، «مری جین ویلکز»

۶ـ نوآموزی: «هك» در عبور از مرحله جهالت و معصومیت به بلوغ معنوی و روحی، تجارب دردناکی را پشت سر می نهد. او هنگامی که رفتن به جهنم را بر «لو دادن» «جیم» ترجیح می‌دهد، بالغ گشته و از نظر اخلاقی از نو زاده می‌شود.

علاوه براین صور مثالی فراگیر، رمان مشخصاً با فرهنگ اسطوره آمریکایی سر و کار دارد. «هك»، خود قهرمان آمریکایی نمادین است، او تضادهای پیوسته‌ای را که شخصیت آمریکایی را شکل می‌دهد در خود دارد. او تمامی چرب‌زبانی وحدّت عملی را که در سیاستمداران و کاسبکاران موفق تحسین می کنیم داراست. جوانی واقعاً خودساخته، آزاد و بری از ماده‌پرستی و خلاصه نمونه اخلاقی قهرمان «هوراشیوالجر» است. فروتنی، سرعت عمل، شهامت، دل و جرأت و توان جسمی را، که معمولاً در قهرمانان می‌ستاییم، در او جمع است. او هم زیرك است و هم صدیق[۱۸۱]، از نظر فکری «تیزهوش» است ولی البته روشنفکر نیست و در لوده بازی که درسرگرمیهایمان بدان روی می آوریم ید طولایی دارد. اما با این وجود، «هك» با تمام ارزشهای باژگون شده، انسانی آواره و دلتنگ، حساس و با وجدان است، کسی که از ددمنشی بشر نسبت به همنوع خود و بی عاطفگی‌ها و سنگدلی هایی که خود نسبت به «جیم» روا می‌دارد، آشفته است. او علی‌رغم نگرش واقع بینانه‌اش و گرایشش به عمل، از نظر اخلاقی آرمانخواه است، آرمانخواهی که در شناخت فساد بشری سالها از زمان پیشرفته‌تر است. گاهی هم عارفی خیال‌پرداز است که به طرزی خارق‌العاده نسبت به وجود

---

180. Terrible Father

۱۸۱. در متن اصلی واژه های ingenious و ingenous آمده که به طور جناس بکار رفته است و به ترتیب معانی زیرك و صدیق را می‌دهند.

زیبایی متعالی طبیعت حساس است. روی هم‌رفته او از آن «کلّه شق» های خوبی است که آمریکایی‌ها به صور مختلف از آن در ذهن خود، قهرمان ساخته‌اند. اگرچه او به اندازه «جوان نیکوخصال» در معرض بدیها و فساد بوده است، لیکن به واسطه شوخ طبعی و مهمتر از آن بشردوستی اش، ازبدبینی ای که گریبان «جوان نیکوخصال» را می‌گیرد، در امان می‌ماند.

۴. محدودیتهای نقد اسطوره‌ای

با توجه به مطالب گفته شده روشن است که نقد اسطوره‌ای امکاناتی استثنایی برای پیشبرد، شناخت، و تفسیر ادبی فراهم می‌آورد. هیچیك از دیگر رویکردهای نقدی از چنین عمق و گستردگی برخوردار نیستند.

همان‌طور که دیدیم، کاربرد این رویکرد بسیار فراتر از قلمرو زیباشناسی و تاریخی است، یعنی ما را به قدیمی‌ترین و باستانی‌ترین مناسك و باورهای بشریت و به «دل تاریکی»[۱۸۲] های فردی خودمان می‌برد. به دلیل پیچیدگی و گستردگی اسطوره شناسی، یعنی رشته‌ای که روان‌شناسان و انسان‌شناسان هنوز در تکاپوی راهیابی به اسرار و ناشناخته‌های آن هستند، مقدمه و گفتار خلاصه ما تنها مروری بسیار مختصر و سطحی فراهم می‌آورد: ما امیدواریم که علاقمندان خود کورسویی به سوی قلمرو تاریك اسطوره بیابند.

در اینجا باید برخی از محدودیتهای ذاتی این رویکرد را خاطرنشان سازیم: در این رویکرد نیز همچون دیگر رویکردها خواننده باید توجه داشته باشد که شوق او به یافتن راهی تازه به نقد ادبی، نباید موجب آن گردد که دیگر ابزار ارزشمند نقد را کنار نهد یا بکوشد تا تمامی درهای ادبی را تنها با این کلید بگشاید.

همان‌طور که منتقدی که از رویکرد روان شناختی فروید سود می‌جوید، گاهی به سبب گرایشی که به نمادگرایی جنسی دارد توانایی بینش ارزشهای زیباشناختی یك اثر ادبی بزرگ را از دست می‌دهد، منتقد اسطوره‌ای نیز گاهی از یاد می‌برد که ادبیات چیزی ورای شهر فرنگی از صورمثالی و مناسك است. به عبارت دیگر او خطر منحرف گشتن از تجارب زیباشناختی اثر را به جان می‌خرد و از یاد می‌برد که ادبیات قبل از هرچیز، هنر است. همان‌طور که قبلاً اشاره کردیم یك منتقد آگاه دیدگاههای جانبی‌ای چون دیدگاههای روان شناختی و

۱۸۲. اشاره تلویحی به دل تاریکی اثر جوزف کنراد که با «بدوی گرایی» سروکار دارد. م

اسطوره شناختی را تنها تا حدی بکار می‌بندد که بتواند مفهوم جبلی آن اثر را اثبات کند تا بتواند از ساختار و معنی بالقوه اثر هنری برای چنین رویکردهایی سود جوید.

رویکرد نمودگرایی

۱. اصول رویکرد

۱ـ۱. تعریف

بدون درنظر گرفتن این نکته که خواننده طرفدار کدامیك از رویکردهای نقد ادبی است، به طور قطع وی همواره با درونمایه اثر ادبی و چگونگی پیگیری و ردیابی آن سروکار دارد. «حرفهایی» که در ادبیات مطرح می شود[۱]، بیشتر تلویحی است تا آشکار، شاید تنها به این دلیل که این «حرفها» بیشتر به واسطه نیروی محرکه و القایی نمودها[۲] و تصویرها پدید می آید تا به واسطه زبان توضیحی. بنابراین یکی از مراحل اصلی در درك کامل و همه جانبه یك اثر هنری، دریافتن این تصویرها و نمودها است.

اما شناخت به تنهایی کافی نیست. گام مهمتر بررسی نحوه آرایش هنرمندانه این موارد و تبدیل آنها به الگوهای معنایی از جمله الگوهای محتوایی و کلامی، واژه های هم خانواده، متضاد و نیز مفاهیم ضمنی ملازم با آنهاست که لزوماً به تصویرها بستگی ندارند (اما ممکن است همراه با آنان متجلی گردند)، یك چنین روشی مشابه روشی است که در نقد صورت گرا شرح دادیم، اما در اینجا بیشتر تأکید بر روی معانی الگوهاست. در این فصل ما این نکته را بررسی می کنیم که چگونه می توان این الگوها را از طریق پیگیری نمودهای آنان یعنی از طریق

---

۱. منظور همان جملات تماتیك یا موضوعی است.

2. Exponent

واژه‌ها، اشیاء یا افرادی که نماینده یا نمود یا حتی سازنده الگوها هستند، دنبال کنیم. در روند مطالعه الگوها، ما به عنوان یك خواننده بایستی موضعی را که «اگوست استریندبرگ»[3]، رمان نویس و نمایشنامه نویس مشهور سوئدی به عنوان نویسنده نمایشنامه خود خانم ژولی[4] داشته است، اختیار کنیم.

«استریندبرگ» در مقدمه خود براین نمایشنامه می گوید که او افکار چهره ها را به خود آنها وامی گذارد تا درست مانند زندگی عادی نامنظم و درهم بیان شود. در نتیجه دیالوگها، توالی منطقی ندارند یعنی در صحنه های اولیه مطالبی گفته می شود که جمع بندی، تکرار و بسط آنان به بعد موکول می گردد، درست مانند درون مایه‌ای که در یك قطعه موسیقی بسط می‌یابد.

پیگیری چنین الگوهای درونمایه ای در یك ترکیب ادبی بدین معناست که ادبیات خوب بایستی تجارب پرمعنای ادبی را در قالب و ظاهری که از نظر جنبه‌های زیباشناختی پرکشش باشد بیان کند. منظور این نیست که ادبیات تنها باید همچون قرص تلخی باشد که رویش را شیرین کرده باشند. بلکه در آفرینش هر اثر ادبی خاص هنرمند باید، مفهوم و تجربه ای واقعی یا تخیلی را القاء کند. او سپس آگاهانه و یا غیرآگاهانه، ابزار نیل به این هدف را برمی گزیند، سپس موجبات و زمینه های این کار را فراهم می آورد، یا ذهن او به طور ناخودآگاه این موجبات را ارائه می‌دهد، و پس از آن این موجبات را نظم و ترتیب می بخشد تا بتواند آن تجربه را پدید آورد و القاء کند. وقتی که «استریندبرگ» در خانم ژولی مطالبی را ارائه می‌دهد که همچون درونمایهٔ یك تصنیف، بعداً شرح و بسط داده می‌شود، نقش ما کاوش و بیرون آوردن این نمودها و نشانه‌های درونمایه ای است، و با درك نمونه‌ها و یا مراحل الگوها قدم به قدم به سوی تجربه داستان، شعر یا نمایشنامه پیش می‌رویم و همینکه سرنخ‌هایی که در دسترسی به «حرف» یا موضوع اثر ما را یاری می کنند بدست آوردیم و تصویرهای مشابه اما جدید را تشخیص دادیم و یا نمودهای مربوطه را دریافتیم، به تجربه موجود در اثر هنری نزدیکتر می شویم. نیروی محرکه و برانگیزاننده تصویرهای مکرّر و نمودها، این تجربه را به صورت جزئی از آگاهی و شعور خود ما درمی آورد. بدین صورت تصویر، حواس ما را؛ الگو، شوق غریزی ما به نظم و ترتیب را؛ و «حرف» یا موضوع اثر، اندیشه و حساسیت اخلاقی ما را سیراب می سازد.

برخلاف اصطلاحات بکار رفته در چهار فصل اول، برای نمونه روش تذکره ای یا رویکرد صورت‌گرایی یا اسطوره ای، واژه و نام خاصی برای رویکردی که ما در این فصل

3. August Strindberg

4. Miss Julie

مطرح خواهیم ساخت، وجود ندارد. البته همانندی‌های بسیاری میان این رویکرد و رویکردهای فصل دوم و ششم از جمله رویکرد «پدیدار شناختی» وجود دارد.

برخی از اصطلاحات متداول ـ و نه همه آنها ـ را تا حدی می توان هنگام ارائه مثالها و نمونه‌ها بکار گرفت. الگوهایی را که مورد بررسی قرار خواهیم داد می توان انگیزه یا «بن مایه»[5] نامید که البته برای جلوگیری از مشتبه شدن با انگیزه شخصیت‌ها در انجام اعمال خود[6]، شق دوم یعنی «بن مایه»، را بکار می بریم؛ چرا که لزوماً هیچگونه ارتباطی میان بن مایه در معنای موردنظر ما و انگیزه های رفتاری شخصیت وجود ندارد. اما میان کاربرد ادبی بن‌مایه و کاربرد واژه لیت موتیف[7] (موضوع یا درونمایه) در موسیقی که در مثال تطبیقی «استریندبرگ» آمده بود و ذکر آن رفت، شباهتی دیده می‌شود. می‌توان آنچه را که ما در اینجا به‌عنوان رویکرد «نمودگرایی» نام می بریم به نام رویکرد «نمادگرایی» نیز نامید چرا که در این فصول ما از نمادها سخن می‌گوییم، درست مانند زمانی که از تصاویری سخن می‌گوییم که معنایی ورای معنای ظاهری خود دارند. در این صورت صور مثالی نیز همان نمودهای تجربی هستند.

در هر صورت به جای عرضه واژه‌ها و تعاریف گوناگون و یا اطلاق عبارت ناهمگونی چون «رویکرد انگیزه ای»، این رویکرد را «رویکرد نمودگرایی» می نامیم چرا که این واژه در آن واحد تمام معانی و مفاهیم واژه‌های «بن مایه»، «تصویر»، و «صورت» را دارد.

۲ـ۱. پژوهشهای نقدی و کاوشهای مربوطه

پیگیری و ردیابی تصویر، تحقیقات ادبی را رنگ و جلایی دیگر می بخشد. برای مثال «کارولین سپورجن»[8] برای شناخت خود شکسپیر و نمایشنامه‌های او صورخیال آثار او را فهرست بندی کرده است. پژوهشهای اخیر و تحت عنوان: تصویر پردازی شکسپیر و مفاهیم آن بویژه در مقوله موردنظر ما اهمیت بسزایی دارد:

> **«هرچه یك اثر هنری با ارزشتر و غنی‌تر باشد، تصویرها ارزشمندتر می گردند، به طوری که انسان به زحمت می‌تواند امکاناتی را که بررسی موشکافانه و سازمان یافته تصاویر آثار شکسپیر برای فرد بوجود می‌آورد نادیده بگیرد. این باور مرا بر آن داشت تا تمامی تصویرهای شکسپیر را مرتب و طبقه‌بندی کنم تا بتوانم مطالبی را که زمینه استنتاج و جمع‌بندی را فراهم می‌آورند، به‌طور منظم در دسترس داشته باشم».**

---

۵. motif: البته این اشتباه در ترجمه فارسی که دو کلمهٔ «بن مایه» و «انگیزه» شباهت ندارند، رخ نمی‌دهد.

6. Motive

7. Leitmotif

8. Caroline Spurgeon

در این فصل ما با جنبه‌های تذکره‌ای که «سپورجن» در **تصویرپردازی شکسپیر** می‌جسته کاری نداریم، بلکه به این مسأله می‌پردازیم که چگونه می‌توان مطالب بیشتری را از طریق آن دریافت. اگرچه آثار «کنت بورك» برای تازه‌کاران، پیچیده بنظر می‌رسد ولی در هرحال نشان می‌دهند که چگونه می‌توان الگوهای تصویرپردازی و نمادها را پی گرفت. او در سخن متقابل نماد را یك «الگوی تجربی» می‌نامد و این تعریف معادل تعریف ما از واژه «نمود» است. درست همان‌طور که ما به نقش نمودها به‌عنوان راهنما و سرنخ اشاره می‌کنیم او نیز به «سرنخ‌هایی» که ما را به «خوشه» تصویری و در پی آن به نمادها رهنمون می‌گردد، اشاره می‌کند. همان‌طور که «استانلی هایمن»[۹] در **تصور مسلح**[۱۰] می‌گوید، این فن قابل مقایسه با شگردهای «سپورجن» و «ادوارد.ا.آرمسترانگ»[۱۱] است، که کتاب او به نام **تخیل شکسپیر**[۱۲] در واقع ادامه و بسط رهیافتهای «سپورجن» می‌باشد.

پژوهش کلاسیك دیگری که بن‌مایه‌ها یا الگوهای تصویرپردازی را، اگرچه برای هدفی تا حدی متفاوت پیگیری کرده است، مقاله **راهی به سوی زندو: پژوهشی درباب گونه‌های تخیلی**[۱۳] اثر «لوینستون لوئیس»[۱۴] است. «لوئیس» دریافت که ذهن «ساموئل تایلرکولریج» مخزن و سرچشمه‌ای از مطالب و تصاویر است: «چاه عمیقی» که درون آن چیزهای گوناگون در محلولی دائماً متغیر، شناور بود. بنابراین وقتی «کولریج» به اتمی قلابدار می‌اندیشد، این اتم خود، «اتم قلابدار» دیگری را مطرح می‌سازد به‌طوری که وقتی اولین اتم به سطح آگاهی او می‌رسد، این اتم به نوبه خود دومین اتم را در پی خود یدك می‌کشد. درست همچون «قزن قفلی‌های بهم پیوسته»[۱۵].

اتمهای قلابدار همه با هم می‌توانند شبکه و «الگویی» از ارتباطات پیچیده بوجود آورند که «ترکیب جادویی» آن توسط «حالت خلاق قوه تخیل» انجام می‌شود.

«لوئیس» تنها، **سرود دریانورد پیر** و **قوبیلای قاآن** را بررسی نمود. بعدها روش او توسط «آرتور.اچ.ندرکوت»[۱۶] در کتاب **راهی به ترایرمین**[۱۷] در مورد شعر **کریستابل**[۱۸] «کولریج» اعمال شد.

اگرچه «لوئیس» و «ندرکوت» تصویرها و بن‌مایه‌ها را در تلاش برای پیگیری منابع سه

---

9. Stanely Hyman
10. **The Armed Vision**
11. Edward. A. Armstrong
12. **Shakespear's Imagination**
13. **The Road To Xanadu: A Study in Ways of Imagination**
14. John Livingston Lewis
۱۵. منظور این است که هر فکر و ایده‌ای خود به صورت دنباله‌داری ایده‌های دیگر را یدك می‌کشد ـ م.
16. Arthur. H. Nethercot
17. **A Road to Tryer maine**
18. **Christabel**

اثر هنری مورد مطالعه دنبال کردند، آثار آنها بویژه کتاب «لوئیس»، تأکید زیادی بر ارتباط بین این تصویرها دارد، همان چیزی که ما در مورد نمادها مطرح می کنیم. تأکیدی چنین بر اجزاء و عناصر اشعار، از جنبه‌ای دیگر نیز قابل توجه است: خود «کولریج» «شعر» را چنان تعریف می کند که به یك اندازه بر «محظوظ گشتن از همه اجزاء ترکیبی»[۱۹] و «تلذذ ازکل»[۲۰] تأکید دارد. پیگیری نمودها (اجزاء درون کل) نشاط و شگفتی پیش‌بینی شده ای در کشف و شناخت مفاهیم و احساسات آن اثر ارزانی می‌دارد. این در مورد «کولریج» که مدام واژه هایی چون «محظوظ گشتن» و «وجد» را بکار می برد بنظر می رسد که امری لایتغیر باشد. و چنین می نماید که این لذت کشف و شناخت، مبدأ و جوهره اصلی تمامی واکنش‌های هنری محسوب گردد. کولریج در فصل چهاردهم شرح حال ادبی[۲۱] همچنین از قدرت برانگیختن احساسات خواننده از طریق ارتباطی صمیمی با واقعیت طبیعت و توانایی برانگیختن علاقه و انگیزه بدعت به وسیله تغییراتی که قوه تخیل ایجاد می کند، سخن می گوید. در اینجا «کولریج» اصل دوگانه «شناخت و شگفتی»[۲۲] را، اصلی که غالباً در آثار خود او، برای نمونه سرود دریانورد پیر مشخص است، مطرح می سازد. با تعمیم این اصل دوگانه بر مطالعه «بن‌مایه‌ها»، می بینیم که هرگاه که ما با نمونه جدیدی از یك «بن مایه» برمی‌خوریم نمود بروز «حرف» یا موضوع اثر، تصویرها و یا نمادها باعث وجد خواننده می گردد.

بالعکس، هنگامی که ما یك «بن‌مایه» را در قالبی متفاوت بازمی‌یابیم، لذت شناخت با لذت درك تفاوتها توأم می گردد. البته مسأله به همین جا ختم نمی گردد. چرا که شناخت یگانگی و شناخت تمایز و افتراق چیزی بیشتر از یك انگیزه وجدآمیز و بلکه نوعی بازی فکری است و خود با آشکار ساختن تدریجی ماهیت برای خواننده، از غنا و واقعیت تجربه ای خاص راهی به برون می گشاید. «کولریج» خود، درعین تأکید براینکه «هدف آنی»[۲۳] ادبیات، تلذذ است، همچنین اضافه می کند که «هدف غایی»[۲۴] آن حقیقت است، از این گذشته شناخت وحدت در درون کثرت، از ویژگیهای پویش شعور و ذهنی فرهیخته است، شعوری که ظرفیّت و قابلیت شناخت پیچیدگیهای واقعیت را دارد.

۳ـ۱. چند مثال مختصر

تا اینجا رویکرد نمودگرایی را به صورت نظری تشریح کرده و آثار محققانه‌ای را که

19. gratification from each component part
20. delight from the whole
21. **Biographia Literaria**
22. Recognition and Surprise
23. Immediate Purpose
24. Ultimate Purpose

جنبه‌های مشترکی با این رویکرد دارد مورد بررسی قرار دادیم. اکنون اجازه دهید که چند نمونه از الگوهای نمودگرایی در آثار ادبی را ذکر کنیم و در پی آن، اصول این رویکرد را بر چهار اثر مورد مطالعه اعمال کنیم. این نمونه‌های مقدماتی بر سه جنبه تأکید دارند:

۱ـ تصویرپردازی، چه در رابطه با يك مفهوم و چه هنگامی که مجموعه‌ای از تصویرها موردنظر باشد.

۲ـ مفاهیمی که خود را به صورت الگوها می‌نمایانند.

۳ـ رخدادهای پی رنگ که پیوستگی آنها، درونمایه‌ای را رقم می‌زند.

اولین اینها، یعنی تصویرپردازی، می‌تواند به اندازه تنوع حواس بشر، متنوع باشد و در اینجا نه تنها حواس پنجگانه، بلکه حواس دیگر و تبدلات آنها نیز موردنظر است.

خانم «سپورجن» این موارد را در این مجموعه می‌گنجاند: «هر تصویر تخیلی یا حسی که به هر طریقی به تصویر درآمده باشد و این تصاویر نه تنها به واسطهٔ حواس شاعر، بلکه همچنین از طریق فکر و ضمیر و احساسات او به ذهنش خطور کرده باشد و آن را به صورت تشبیه و استعاره در گسترده‌ترین معانی آنها به منظور قیاس بکار برده باشد دراین محدوده می‌گنجد».

نوع کاملاً سنتی آن، گرایش به يك تصویر غالب است، مثل صدا در زنگها اثر «پو» یا تصاویر بصری خصوصاً رنگ برای نمونه در داستان نقاب مرگ سرخ[25] اثر دیگری از «پو» و موارد کمتر کلیشه‌ای را می‌توان در شب آگنس قدیس[26] اثر «کیتس» دید که شاعر نه تنها به تصاویر سنتی بصری، تمایل دارد، بلکه به تصاویر دمایی و چشایی جذابی دل می‌بندد.

برای مثال «کیتس» گرما و سرما را در «قرص ماه تابستانی که براین آستانه پرتو می‌افکند و هاله‌ای گرم را بر سینه‌های دلپذیر مادلین[27] می‌تاباند» در تقابل قرار می‌دهد و در قطعه زیر بر حس چشایی تأکید می‌ورزد:

«... دیسی پر از سیب، به، آلو و کدوهای شکرین،
با ژله‌هایی نرمتر از خامه،
و شربتهای غلیظ، با طعم دارچین.»

در داستان زندگی کوتاه و شاد فرانسیس مکامبر[28] «همینگوی» در آنجا که شکارچیان تیزپا، گاومیش را تعقیب می‌کنند، جاذبه‌ای گیرا بر «حس جنبشی»[29] ایجاد می‌کند. در شعر زیر از «برونینگ»[30] صدای سم اسبان نمونه بارزی از کاربرد خواص جنبشی و حرکتی[31] همراه با

25. The Masque of the Red Death
26. The Eve of St. Agnes
27. Madeline
28. The Short Ttappy Life of Francis Macomber
29. Kinetic
30. Browning
31. Kinesthetic

هم در وزن و سجع شعری می‌باشد:

I sprang to the stirrup, and joris, and he;
I galloped, Dirck galloped, we galloped all three.

«چگونه آنها خبرهایی خوش از «قنت» به «آیکس» آوردند[۳۲]:
من به روی رکاب پریدم و «جوریس»[۳۳] نیز، و او
من چهار نعل تاختم،
«دیرک»[۳۴] چهار نعل تاخت، هر سه ، چهار نعل تاختیم».

گذشته از ایجاد تنوع در جاذبه‌های حسی در درون یك بن‌مایه، نویسنده می‌تواند کل مضامین الگوها را دگرگون سازد، او می‌تواند یك الگوی تصویری را با الگوی تصویری دیگر درهم آمیزد. او می‌تواند دو تصویر را به موازات هم بکار ببرد و آنها را درهم آمیزد. وی می‌تواند تصویری را با تصویری دیگر تکمیل یا در تقابل قرار دهد. ما نیز به نوبه خود می‌توانیم تصویری را بازشناسیم، تنها برای اینکه به تصویر بعدی رهنمون گردیم. مثلاً اینکه ابتدا شکاف و ترك خوردگی آشکار خانه «رودریك آشر»[۳۵] را ببینیم و بعد همین تزلزل را در خود او و مغز بشر دریابیم و داستان قصر جن‌زده[۳۶] را که در دل آن داستان آمده با شناخت بیشتری بخوانیم. می‌توانیم تصویرپردازی ددمنشانه و خشن مرگ تفنگ‌چی[۳۷] را پی گیریم و پس از آن دریابیم که این تصویرها همان تصویرهای عشق خانوادگی و مادری هستند. ما ۱۳ مصرع از ای خواب، بیا ای خواب[۳۸] اثر «سیدنی» را بایستی بخوانیم تا در مصرع چهاردهم دریابیم که غزلی عاشقانه را خوانده‌ایم نه شعری درباره خواب. همچنین ما تصویرهای دمایی را در شب آگنس قدیس درك می‌کنیم. پس از آن درمی‌یابیم که شعری درباره گرمی حیات و سردی مرگ را خوانده‌ایم. بنابر این مشهود است که آنچه که در الگوهای تصویری کشف می‌کنیم، استفاده مکرّر اما متقابل همان «حس و مفهوم» است.

از میان غزلیات شکسپیر دو غزل او بیش از بقیه نشان دهنده این نکات هستند آن هنگام سال[۳۹] (غزل شماره ۷۳) سه الگوی خاص را در سه چهار پاره پی در پی بکار می‌بندد. اولین چهار پاره، تصویر درختی تقریباً بی بار و بر پاییزی،دومی، تصویر خورشیدی تقریباً رو به غروب و آغاز شب و سومی، تصویر آتشی را که تقریباً رو به خاموشی نهاده است، نشان می‌دهد. بنابراین اینها سه تصویر مجزا هستند، اما روشن است که همه قید مشترك «تقریباً» را در

32. How They Brought The Good News From Ghent To Aix
33. Joris
34. Dirck
35. Roderick Usher
36. The Haunted Palace
37. The Death of the Ball-Turret Gunner
38. Come Sleep, O Sleep
39. That Time of Year

خود دارند. و چنین می‌نماید که گونه‌های مختلف درونمایه‌های گرمی و سردی، مرگ و زوال‌اند. و چهار پاره سوم، اگرچه از دو چهار پاره دیگر متمایزاست ولی به واسطه یك سلسله شباهتها تأکیدی است بر همانها. غزل **همچون امواجی که به ساحل شنی می‌غلتند**[۴۰] (غزل شماره ۶۰)، حتی بیش از غزل قبلی مفهومی واحد در قالبهای متناقض فراهم آورده است. اینجا نیز، سه چهار پاره، درونمایه‌ای مشترك دارند: اثر زمان، اما در نظراول موضوع هریك با موضوع دو چهار پاره دیگر مغایر می‌نماید. چهار پاره اوّل با تصاویر خود از ساحل، جایی که هر موج با موج پیشین راه خود را به سوی ساحل، می‌جوید، سروکار دارد. چهارپاره دوم چیزی بیش از یك تصویر است، بلکه مجملی است از رشد فردی، چرا که «معصومیت (تولد)» که «به سوی بالندگی و بلوغ می‌لغزد» تنها زمانی نهان می‌گردد که «زمان» چیزی را که روزگاری پیشکش کرده بود، بازمی‌ستاند. چهارپاره سوم تصویرپردازی خود را از نشو و نمای نباتی و کشت و کار می‌گیرد: «شکوفایی»، شیارهای موازی و تغذیه از ذخایر گرانبهای (طبیعت)، ساحل، رشد و کشتکاری که سه الگوی بظاهر نامربوطند، همه به‌عنوان نمودهای درونمایه واحد زمان و اثرات آن به هم پیوسته‌اند.

ایجاد تنوع در درون یك الگو، همان‌طور که اکنون در مجمل رشد فردی غزل شکسپیر دیدیم، الزاماً نباید به تصویرپردازی محدود گردد. به همین ترتیب درونمایه اصلی افتخار در هنری چهارم[۴۱]: بخش اوّل در جملات صریحی که از زبان «هات سپور»[۴۲] احساساتی (پرده اوّل، صحنه اوّل - پرده پنجم، صحنه چهارم) و آنچه «فالستاف»[۴۳] مهمل گوی و فضول (پرده پنجم، صحنه اوّل - پرده پنجم، صحنه سوم) بر زبان می‌آورد آشکار است.

این درونمایه در رفتار شاهوار و لحن مغرورانه «شاه هنری»[۴۴] و در «افتخار سر والتر»[۴۵] در هنگام مرگ نیز آشکار است. برخی از این جملات تصویری است (مثل سخنان «بلانت»[۴۶] که مرده است یا گفتار و زبان استعاری «هات سپور») اما برخی جملات دیگر صریح و مستقیم است (پرده سوم، صحنه دوّم) و از این گذشته، درونمایه نمایش یعنی جدال میان افتخار دروغین یك خانواده و خانواده دیگر چنان گسترده است که مشکل می‌توان گفت در کجاها این «بن مایه» رخ نمی‌نماید. در موبی دیك، اسرار جهانی مکرراً با مطالبی درباره نهنگ سفید و در مبحثی در باب سفیدی نهنگ بتفصیل بیان گشته است. اما بایستی، دریا را به‌عنوان تصویری از فریبندگی

---

40. **Like As the Waves Make Towards the Pebbled Shore**

41. **Henry IV**, Part one
42. Hotspur
43. Falstaff
44. King Henry
45. Sir Walter
46. Blunt

دست نیافتنی حیات بحساب آورد (فصل اوّل) تابلوی گیج کننده یك کشتی طوفان‌زده (فصل سوم): اشارات متعدّد به تقدیر یا جبر، شانس و اختیار، غلیان روحی (فصل ۵۱)، و تصاویر «غول آسای» نهنگان (فصل ۵۵) را نیز به آن اضافه کنیم. مطالب متعددی در باب اسرار و معماها رخ می نماید، از جمله تفاسیری در باب دکلدار که چنان «به واسطه آمیختن آهنگ امواج با افکار خود» مسحور می گردد که نهایتاً هویت خود را می بازد و اقیانوس اسرارآمیز زیر پای خود را تصویر قابل رؤیت آن روح عمیق و آبی رنگ و بی انتها یعنی روحی که طبیعت و بشریت را به تمامی در برگرفته است می‌پندارد...»

رخدادهای به هم پیوستهٔ «پی‌رنگ» می تواند الگوی نمودگرایی دیگری فراهم آورد. برای نمونه رخدادهای تصادفی در بازگشت بومی[47] چنان در پی هم می‌آیند که «درونمایهٔ شانس» تا حد زیادی از این رخدادهای پیاپی حاصل می‌آید: اشتباه در گواهی ازدواج، موعد بازگشت بومی، رویدادهای تصادفی‌ای که هنگام نزدیك شدن خانم «یوبرایت»[48] به کلبه پسرش پیش می‌آید و ناکامی «یوستاسیا»[49] در موقع گشودن در به روی او، نیش مار، روشن شدن متعاقب ولی تصادفی شرایط مرگ او، مرگ «یوستاسیا»، و «دیمون»[50].

توجه به این توالی رخدادهای «پی رنگ» بیشتر رویکرد صورت گرایانه را می طلبد. امّا آنچه در اینجا می‌خواهیم بگوییم این است که درونمایه شانس تنها عنصری از ساختار «پی‌رنگ» یا صورت «پی رنگ» نیست. همینکه این درونمایه آشکار می گردد، به صورت مفهومی درمی‌آید که می تواند قائم بالذّات عمل کند، هرچند که «پی‌رنگ» بدان جان داده باشد.

کوتاه سخن آنکه، «بن‌مایه»ها یا نمودها می‌توانند تصویرهایی گوناگون، اعمال یا رویدادهای فرعی مختلف و افراد متمایزی باشند، نیز می‌توانند آمیزه‌ای از تصاویر، افکار و اوهام و نمادها باشند. می‌توان از نکات جزئی شروع کرد و به جزئیاتی کاملتر و الگوهایی غنی‌تر و روابطی متغیرتر رسید.

اما همواره نکات مختلف و ناهمگون با یکدیگر ترکیب می گردند و شناخت این ترکیب موجب می گردد تا آنچه را که تاکنون به طور مبهم و تیره مشاهده می کردیم بروشنی و وضوح ببینیم و به گفته «کولریج»، برانگیخته شویم تا متوجه وحدتی شویم که ترکیب می کند و اجزاء را یك به یك، به واسطه نیروی جادویی و کیمیاگرانه قدرتی که ما آن را منحصراً تخیّل می نامیم، با

47. (The) **Return of the Native** 48. Yeobright 49. Eustacia
50. Damon

هم می‌آمیزد. موارد فوق اصول رویکرد «نمودگرایی» و برخی از زمینه‌های نقدی، پژوهشی و روان‌شناختی است که ابزار اصلی خواننده دقیق بحساب می‌آید. اکنون این اصول را در چهار اثر مورد مطالعه خود اعمال می کنیم.

۲. رویکرد نمودگرایی در عمل

۱ـ۲. نمودها در «به دلبند شرم آگین خویش»: از الگوی کلامی تا مطالب فلسفی

اولین مصرع این شعر: «اگر جهان و زمان هر دو در اختیار ما بود» درونمایه ای را که در سرتاسر شعر جاری است، آشکار می سازد: تداوم در مکان و زمان. این بن‌مایه‌ها که از نظر الگوهای کلامی غنی بشمار می‌رود نقشی فراگیرتر دارد: چرا که ساختار شعر به مفهوم این جمله شرطی بستگی دارد، با این جمله شرایطی محال مطرح می گردد و همین حالت تمامی شعر را معنایی خاص می بخشد. گوینده می گوید: «اگر... در اختیار ما بود»: و این جمله را با آگاهی براین نکته که چنین چیزی در اختیار ندارند بر زبان می‌آورد. از این پس، بازی با کلمات، مبالغه و ترس از نیستی و فنا همه و همه بر احساس گوینده مبتنی براینکه زندانی مکان و زمان گشته است، وابسته است. روشن است که این شعر پیشنهادی است که طبق معمول از سوی جنس مذکر به جنس مؤنث مطرح می‌شود. همچنین واضح است که، در قلمرو کاملاً متفاوت دیگری، بن‌مایهٔ مکان و زمان، این شعر را به عنوان نگرشی فلسفی نسبت به زمان، ابدیت، لذت‌طلبی و دم غنیمت شمری انسان در زمان حال و رستگاری در آخرت (در سنّت مسیحیّت) در می‌آورد. بدین ترتیب «مارول» طیفی از شهوت تا فلسفه انسان را در شعری کوتاه می گنجاند.

از سوی دیگر ما درمی‌یابیم که واژه هایی که برای بیان این طیف بکار می‌روند، برچند معنی دلالت دارند، یعنی به نحوی استعمال شده اند که در آنِ واحد و بنا به مقتضیات بتوان چند معنی از آنها استنباط کرد. اجازه بدهید از نمودهایی شروع کنیم که نمایانگر «بن مایه» مکانی و فضایی اند. دیدیم که چگونه «بن مایه»ها به اشکال و قالبهای گوناگون متجلی می شوند. بن مایه مکانی شعر موجود نیز، به همان طریق نه فقط در اشارات صریح، بل در اشارات تلویحی نیز رخ می نماید.

نمونه‌های بن مایه مکانی در مطلع شعر، شامل «جهان»، «می نشستیم»، «که چسان روز

صد هزار سال عشقمان را به شام ببریم»، و بعد مکانی در اشاراتی که به طوفان نوح و به پراکندگی یهودیان، که «گسترده تر از امپراطوری»هاست مستتر است؛ مفهوم حرکت مکانی، در حرکت چشمان گوینده بر اندام این زن و اشاره به ارتباط مکانی «کمتر از آن» دیده می شود. واژه های متعدد دیگری (رفتن، تا، پیش) نیز خصوصیاتی مشابه دارند اما چندان جلب توجه نمی کنند.

زمان و مکان آشکارا در تصویر زیبای مصرع‌های اولیه در دومین بند شعر به هم پیوسته اند: «اما در پشت سر همواره می شنوم / که ارابه بالدار زمان شتابان نزدیك می شود، بیت بعدی واژه «صحرا» و نیز عبارتی را که هم زمان و هم مکان را القا می کند، یعنی «ابدیت» را در بردارد. در سومین بند، واژه «می نشینند» کاربرد باستانی این واژه را بیاد می آورد[۵۱]، واژه های متعدد دیگری بیانگر حرکت یا عمل در مکان هستند «دم را غنیمت شمریم»، «مرغان شکاری»، «به پرواز درمی آید»، «آرواره های خسته»، «تقلایی خشن»، «درهم آمیزیم»... / از میان». بن‌مایه مکانی در تصویری که، بن‌مایه زمانی را نیز در بردارد، به اوج خود می‌رسد: خورشید که بشر به واسطه آن زمان را می سنجد و در فضا از حرکت باز نمی ایستد، ناچار به دویدن خواهد شد.

بن مایهٔ زمانی همچنین به طور مستقل و غیرتصویری پدیدار می گردد. خود واژه زمان در هر بند یك بار تکرار می گردد. این واژه در شروع بندهای ۱ و ۲ (مصرع های ۱و۲۲) و در سومین بند به عنوان بخش اصلی پیشنهاد عاشق، نمودار می گردد (۳۹).

عبارات و تلمیحات بند اوّل در حول و حوش این نمود اصلی گرد آمده اند. «روز صدهزار سال عشقمان» که اکنون نیز ذکر آن رفت، دوره های زمانی خاصی که در ستایش اندام زن سپری می شود و دوره های عبارات گسترده تر و اگرچه کلی ای چون «پیش از طوفان نوح»، «تا قیامت»؛ رشد آهسته «گیاه عشق» و کاربرد واژه «نسل» همه و همه تنها مشتی است از خروار. (مصرع های ۱۷ و ۱۸).

در شروع بند دوم، تصویر عمیق «ارّابه بالدار زمان» که از صحرایی می گذرد، واژه های «همواره» و «ابدیت» را با خود دارد: به عنوان دیگر واژه های زمانی، می توان از «دیگر» و «دیرپای» نام برد. همچنین مفهوم زمان از دست رفته در اشارات «تلاش» و «تجزیه» کالبد عاشقان در آینده نهفته است. بند سوم، اگرچه در استفاده از واژه «زمان» کمی تأخیر دارد، ولی

---

۵۱. با توجه به اصل واژه انگلیسی یعنی Try به معنی «می کوشند» که در ترجمه به صورت «می نشینند» آمده است.

اولین سیلاب آن واژه مؤکد و قوی «کنون» (Now) را دارد. این واژه دوبار دیگر در این بند پدیدار می شود: (مصرع‌های ۳۸ و ۳۷) و این فضا همچنین با واژه های «آنی»، و «آرواره های خسته زمان» تأکید می گردد.

عبارت «از میان دروازه های آهنین زندگی»، اگرچه معانی مهمتری هم دارد می تواند به معنای گذر از حیات و زندگی موقتی به ابدیت باشد. بیت نهایی شعر، همان‌طور که قبلاً گفتیم، زمان و مکان را در هم می آمیزد. از این گذشته این بیت می تواند زمان را به عقب برگرداند تا به دوران عهد عتیق و اساطیر عهد باستان بازگردد. «یوشع نبی» خورشید را متوقف کرد تا قوم اسرائیل بتواند در نبرد خود پیروز گردد. حتی «زئوس» شبی را که با همسر «آمفی تریون» می گذراند طولانی تر می سازد.

از آنجا که شعر از حیث زمینه سنتی و شِکوِه های مرسومِ در اشعار عاشقانه سلحشوران توأم با مبادی آداب و همچنین از حیث موضوع، شعری عاشقانه است، گوینده از ترس اینکه ممکن است آخرت مکانی وسیع و بی‌زمان باشد، در پی راهی است تا بتواند حتی‌الامکان از دنیا لذت ببرد. درونمایه «دم را غنیمت شمار» درونمایه‌ای غیرمعمول و یا درونمایه اغواگری نیست. در هر صورت آنچه به شعر توانی خارق‌العاده می بخشد، انگیزه ای حسابگرانه و سرد جهت استفاده از لذات جنسی است که در مقابل تهدیدات ابدیتی تهی مطرح می گردد. بنابراین علاوه بر «بن مایه» مکانی ـ زمانی، بن مایه مهم دیگری که برای معرفی و ارائه درونمایه بکار می‌رود، «بن مایه» جنسی است. اجازه بدهیدنقش نمودها را در پی گرفتن این درونمایه روشن سازیم.

عنوان شعر خود مستقیماً موقعیت آن را رقم می زند. در مصرع دوم، واژه «حجب» ما را به خود شعر، رهنمون می سازد، حتی واژه «جرمی نمی نمود»، خلاف عرف بودن مسأله را القاء می کند. اگرچه جرم و اخلاقیات مرسوم در متن سخنان دلداده به معشوقش بازگون شده است، با ادامه سخنان گوینده این بن مایه بتدریج خود را، ابتدا به صورت رمانتیك و سپس به طرزی بی‌پرده و حتی خشن نشان می‌دهد. در اولین بند، فاصله و دوری رود گنگ و سرخی لعل به حد کافی رمانتیك است. واژه «شکوه» به مفهومی که در ترانه‌های مربوط به عشق شهسوارانه و مبادی آداب می‌آید، یادآور کل سنّت شهسواران است. واژه «عشق» دوبار قبل از اوصاف اندام زیبای بانو، بکار رفته است. و این اوصاف به نوبه خود با فواصل زمانی رو به افزایش و ایمای تلویحی واژه هایی از قبیل «باقی» به اوج خود می‌رسد.

بند دوم اگرچه بازهم تا حدی در لفافه است ولی کمتر رمانتیك است، و حتی در عین

پافشاری بر روابط جنسی لحنی زمخت و خشن به خود می گیرد. از این رو درمی یابیم که زیبایی بانو در غار مرمرین ناپدید می گردد و می توان واژه «مرمر» را با لطافت و زیبایی پوست بانو مقایسه کنیم. در هر صورت اکنون، عاشق بر زمانی تأکید می‌ورزد که زیبایی و لطافت معشوقه اش به سنگ مبدل می گردد. غزل دلداده، با انتقالی از همین نوع که پژواکی در آن غار ندارد، به‌صورت تصویری در لفافه در مورد یگانگی جنسی است که در زندگی تحقق نیافته است. کرمها بانو را چنان به تباهی خواهند کشاند که عاشق را توان چنین کاری نیست. حجب و حیا[۵۲] (بازی مطایبه آمیزی با واژه هاست که شرمگاه را القاء می کند) یعنی quaint، به مفهوم واژه ای در انگلیسی میانه (quente) بکار گرفته شده است. (در این مورد رجوع کنید به حکایت آسیابان اثر «چوسر».) شعله های شهوت به خاکستر بدل خواهند شد (با تشبیهی تلویحی به سردی و انجماد مرمر)، سپس این بند با جناس‌هایی از واژه های «راحت»[۵۳] و «در آغوش خسبیدن» پایان می‌پذیرد.

بند سوم تصویرپردازی رمانتیك بند ابتدایی را از سر می گیرد. («سایه جوانی»، «شبنم پگاه»)، اما تصویرپردازی این بند بی‌پرده تر از بند نخست است. «به پرواز درمی آید» تا حدی تلمیحی غیر رمانتیك به اندام دختر است و «شعله های آنی» شهوت و خاکستر بند پیشین را بیاد می آورند. عبارت «دم را غنیمت شمریم» جوّ را کمی عوض می کند، اگر چه ما را به یاد حالت مطایبه آمیز بند اوّل می اندازد. پس از این مصرع، خشکی و جدیت بند دوم، آشکارتر می گردد. مرغان عاشق، قمری نیستند بلکه پرندگان شکاری هستند، که زمان و یکدیگر را می بلعند. اگرچه حالتی رمانتیك و پراحساس در این جمله گوینده که «بیا تا تمامی توان و ملاحت خود را.....» دیده می شود، تأکید بر حالات خشونت بار در جمله متناقض «... و در پی تقلایی خشن از میان دروازه های...» ادامه می یابد.

هنگامی که بکارت بانو برداشته شود، دلداده از دروازه های مرواریدی ابدیت نمی گذرد، بلکه از دروازه های آهنین زندگی می گذرد. بنابراین پذیرفتن زندگی از جانب عاشق، هرچند که آمیزه ای از یأس و مقاومت است، بدین صورت جلوه می کند که وی مجرای زایندگی زندگی و حیات را بر غاری خالی و یا به صحرای ابدیت برتری می‌دهد. از یك سونمودهای بن مایه جنسی نشانگر عدول از حالت رمانتیك قسمت ابتدایی و میل به صراحت و بی‌پردگی آشکار در

---

۵۲. در متن اصلی quaint honor آمده که تقریباً به معنای عفت و حجب است و quente به معنی شهوت و همچنین شرمگاه.

۵۳. یکی از معانی Private در اینجا به کلمهٔ «راحت» ترجمه شده است (به صورت جمع، Privates) همان شرمگاه است.

بخش پایانی است. اما از سوی دیگر، گوینده از کنکاشی در باب ماهیت ابدیت و معنای ارتباط مکانی ـ زمانی دراین جهان به قبول آنچه که به ظن او از معدود واقعیاتی است که برایش باقی مانده، می رسد. ملموس و مادی بودن بن مایه جنسی، پاسخی است برای کاوش فلسفی در باب فضا، زمان و ابدیت. همان طور که این دو جنبه آشکارا با هم فرق دارند، به نحوی آشکار نیز در تضاد قرار می گیرند و درونمایه شعر را تجسم می بخشند.

بن مایه های کم اهمیت تر دیگری نیز وجود دارد که «اگر جهان و زمان در اختیارمان بود!» آنان را پی می گرفتیم! از جمله می توان از بن مایه هایی چون بالها و پرندگان، مدور بودن، مواد معدنی و دیگر مواد برگرفته از خاك (لعل، مرمر، آهن، خاکستر و خاك) نام برد، هریك از اینها به عنوان نمودی در زمینه کندوکاوی گسترده تر در باب شعر بکار می رود. نوعی بن مایه کاملاً متفاوت که به تصویرپردازی خاصی وابسته نیست، تأثیر متقابل شوخ طبعی مبالغه آمیز از یك سو و جملات خشن و دلهره آور از سوی دیگر است. این تقابل بیش از همه در تضاد بین عشق شهوانی به چشم می خورد. در اینجا مبالغه های مطبوع قسمت اوّل با پژواك بازگون و «کم انگاری»[۵۴] و جمله طعنه آمیز «گور جای راحت و امنی است، اما / به گمان، آنجا در آغوش هم نمی خسبند.» پاسخ داده می شود. این دو لحن در تضاد با لحن حقیقی و بدیهی دومین و سومین بند است. بیت پایانی بند اوّل که بظاهر بدیهی ترین مصرع های شعر محسوب می گردد، در واقع مبالغه آمیزترین آنها نیز هست و جمله ای بی پرده و صریح را در لفافه ای ادبی می پوشانند. (اگرچه این کار را می توان با کمك استعاره نیز انجام داد) حتی افعال شعر به عنوان نمود در این تأثیر متقابل دخالت دارند. ماهیت شرطی گونه بند اول در واژه های «اگرما»، «بود» و چهار بار استعمال کلمه «should»[۵۵] و چهار بار استفاده از کلمه «would» یعنی مجموعاً یازده مورد در طول بیست مصرع آشکار است. این فضا و حالت به احتمالات و امیدهای مستتر در افعال وجه اخباری بند دوم بدل می گردد. این دو بند نیز به نوبه خود به جملات امری بند سوم بدل می گردد. در این بند نیز دو بار فعل «بیا» بکار رفته است. بنابراین، لحن نیز همراه با تصویرها و نمودها، به عنوان بن مایه ای در ادبیات عمل کرده و می تواند خود را، حتی در نکات دستوری و حالات نحوی افعال بنمایاند.

---

۵۴. چیزی را کمتر از ارزش واقعی آن گرفتن و موضوع یا نکته ای مهم را به حالت طعنه یا تمسخر یا به دلیل خاصی مثلاً برای تأکید، کم انگاشتن و ساده بیان کردن.

۵۵. با توجه به متن انگلیسی آن که در ضمیمه کتاب آمده.

۲ـ۲. نمودهای موجود در «جوان نیکوخصال»: از هدف نمادین تا غوامض الهیات[۵۶]

شاید نمادی که بیش از همه در این داستان جلوه می کند، دسته نوار صورتی گیسوی «ایمان» زن «جوان نیکوخصال» است. او هر شخصیتی که داشته باشد، نوارهای صورتی، نمودار و نشانه‌ای از این شخصیت است، درست همان‌طور که «داغ ننگ»[۵۷] نشانه‌ای برای «هسترپراین» است. این نوارها سه بار در اولین صفحه و صفحات دیگر داستان ذکر شده اند. در اواسط داستان نواری صورتی از ابری که بر فراز سر «جوان نیکوخصال» است، یا او چنین فکر می کند، فرو می افتد، یا بنظر می رسد که فرو می افتد. در پایان داستان وقتی «ایمان» مشتاقانه به پیشواز همسرش که بازگشته است می شتابد، بازهم نوارهای صورتی به موهایش دیده می شود. مطمئناً «هاوثورن» آنها را به عنوان نمودی که بیانگر يك یا چند درونمایه داستان است مد نظر داشته است. اما چه چیز را؟ آیا آنها نماد مسائل جنسی و زنانگی اند یا نماد ایمان و مسیحیت؟ آیا باید این معنا را تنها به حدس و گمان محدود سازیم؟ آیا اگر نوارها را به چند صورت مختلف معنا کنیم منطقی می نماید یا خیر؟ چیزی که مشخص است این نکته است که پی گرفتن بن مایه بدان صورت که ما را به نمادهایی وابسته به هم رهنمون سازد، همان وارسی و گشودن کلاف پیچیده مفاهیم درون داستان است. چنین برمی آید که نوارهای صورتی مرموز (دست کم از میان دیگر نکات داستان) نمودی از رازهای مذهبی باشد. برای اینکه این ارتباط را دریابیم اجازه دهید که ابتدا به بافت مذهبی داستان توجه کنیم. از آنجا که جوّ پیوریتانیسم زمینه داستان است، می توان انتظار داشت که برخی از الگوهای موضوعی آن از مفاهیم سنتی مسیحیت اقتباس شده باشد. برای نمونه ممکن است چنین تصور شود که «جوان نیکوخصال»، ایمان خود را از دست داده است، ایمان به دین خود یعنی مسیحیت یا به افراد بشر و یا به هر دو. در هرحال «تامس.ای. کانولی»[۵۸]، معتقد است که داستان حمله‌ای است به «کالوینیسم» و او، «ایمان» یعنی همسرش را (که همان ایمان مذهبی باشد) در داستان از دست نداده، بلکه بالعکس، وی در ایمان خود ثابت قدم‌تر گشته، و از اهمیت کامل و هولناك آن آگاه می گردد. در هرحال، خواه او ایمان را از دست داده باشد یا در آن ثابت قدم‌تر شده باشد، داستان زمینه ای مذهبی دارد. اگرچه

---

۵۶. theology: مسائل مربوط به الهیّات و ماوراءالطبیعه

۵۷. در «داغ ننگ» اثر هاوثورن حرف A که نشانه کلمه «Adultress» یعنی «زانیه» است به عنوان داغ ننگ بر لباس «هسترپراین» خامه دوزی می شود.

58. Thomas E . Connolly

ناچار نیستیم که هیچیك از آنها را رد کنیم. در واقع بگذارید این زمینه مذهبی را به عنوان فرض بپذیریم و آن را با پیگیری نمودهای ایمان، امید و عشق و خصایل متضاد آنها بررسی کنیم. ما اینها را در بافتی دوگانه بررسی خواهیم کرد: اوّل اصول مذهبی و معنوی مسیحیت و دوّم، آیینی اهریمنی[۵۹] که به عنوان هجویّه جسورانه‌ای از مسیحیّت سنّتی عمل می کند.

۱ـ۲ـ۲. سه فضیلت الهی و دیگر بازتابهای انجیل

می توان چنین تصور کرد که «هاوثورن» با برخی از مضامین موجود در انجیل که در تفسیر کنونی ما دخیلند، آشنا بوده است. «سن.پل»[۶۰] دوبار در رساله اول باب «تسالیان نیکیان»[۶۱]، نیاز به ایمان، عشق و امید را ذکر می کند. (آیه ۸، باب ۵ و آیه ۳، باب ۱). پل همچنین در «قرنتیان»[۶۲] (آیه ۱۳، باب ۱) پس از ستایش عشق به عنوان استوارترین فضیلت ها، بیانات متعالی خودرا با این جمله به پایان می برد: «پس آنگاه این سه: ایمان، امید و عشق در آنجا رحل اقامت می افکند، لیکن والاترین این سه، همانا عشق است».

«سن پیتر»[۶۳] در اولین رساله خود نوشته است اما پیش از هر چیز، عشق متقابل و پایداری در میان خود داشته باشید. چرا که عشق گناهان متعددی را می پوشاند (آیه ۸، باب ۴). قطعات گویایی در مورد عشق به خداوند و همنوع (متی[۶۴] آیه ۴۰ـ۳۶، باب ۲۲ و رومیان[۶۵] آیه ۱۰ـ۹، باب ۱۳) و نیز قطعات دیگری در همین رابطه یعنی عشق: (کولسیان[۶۶] آیه ۱۴، باب ۳ و تیموتاوش[۶۷] آیه ۵، باب ۱) را می توان بدینها افزود. باید توجه داشت که ایمان، امید و عشق، در عرف و سنّت به عنوان فضایل الهی خوانده می‌شوند، چرا که آنها خدا (اله) را به عنوان هدف مستقیم خود درنظر می گیرند.

به احتمال زیاد «هاوثورن» برخی از این مطالب را در ذهن داشته است، چرا که او در تار و پود و بافت داستان **جوان نیکوخصال** بوضوح الگویی را ارائه داده که با توجه مداوم به این

59. Liturgy

60. St. Paul

۶۱. Thessalonians: اهل تسالی در یونان قدیم

۶۲. Corinthians: اهالی قرنت یا کرنتوس در یونان قدیم

63. St. Peter

۶۴. Matthew: از حواریون مسیح و مؤلف یکی از چهار انجیل مَتی

65. Romans

۶۶. Colossians: عنوان رساله پولس رسول به کولسّیان (عهد جدید)

۶۷. Timothy: ابتدا یکی از مرتدین بود که سپس از همراهان پولس حواری شد و دو رساله عهد جدید خطاب به اوست.

فضائل فراهم آمده است. اینکه او نام «ایمان» را برای همسر «جوان نیکوخصال» برمی گزیند، خود سرنخی در این زمینه بدست می‌دهد.

«هاوثورن» با این نامگذاری، در واقع مقام نخست داستان را به ایمان اختصاص می‌دهد، و این لزوماً بدان دلیل نیست که ایمان، درونمایه غالب داستان است (برخلاف باور بسیاری از منتقدین، «عشق» نیز می تواند درونمایه غالب باشد) امااز آنجا که ایمان در مذهب پیوریتانیسم نقش عمده ای دارد و از آنجا که در عرف و سنت از آن به عنوان اهم این سه فضائل یاد شده است، تلمیحات به ایمان، می توانسته در بسیاری از قطعات داستان به‌طور مستقیم و در بسیاری دیگر به‌طور تلویحی بکار رود، به‌طوری که یك الگو، نمودی برای بیان آشکار و واضح دو فضیلت دیگر فراهم آورد. (همین‌طور که لقب «گودمن» به‌عنوان نام کوچك «براون» می تواند کاربردی نمادین داشته باشد و تنها به عنوان نامی معادل «آقای» امروزی تصور نشود.)

به عنوان نمونه، تحلیل این قطعات نشان می دهد که نه تنها به ایمان به طور صریح اشاره می شود بلکه همچنین به فضیلت‌های: ایمان، امید و عشق و رذائل متضاد آنها، یعنی بدگمانی، ناامیدی و تنفر تلمیحاً و به‌طور غیرمستقیم اشاره شده است. اولین صحنه داستان این عبارات را در بردارد: «ایمان» که نام با مسمّای همسر او بود، [عشق من و ایمان من، آیا تو از هم‌اکنون به من گمان بد می بری.....؟]، [او به پشت سرش نگریست و نگاه «ایمان» را دید که هنوز غم‌زده به او خیره شده بود]. [طفلك، ایمان بیچاره] و [من به دامن او می آویزم و در پی او تا آسمان می‌روم]. هم «جوان نیکوخصال» و هم مردی که در جنگل به او برمی خورد، تلمیحاتی مشابه در صحنه دوم ادا می کنند که بدین صورت آمده است: [ایمان کمی باعث تأخیر من شد]، [ما نسلی از مردان درستکار و مسیحیان مؤمن بوده ایم]، [ما مردانی عابد و نیکوکار هستیم] (اشاره به مبحث مذهبی ایمان و کارهای نیك)، [بسیار خوب: همسرم «ایمان» اینجاست تا مسأله را به یکباره فیصله بخشد]، [اگر ایمان صدمه‌ای ببیند] [چرا من بایستی «ایمان» عزیز خود را ترك کرده و در پی «خانم نیکو سرشت» بروم]. در اپیسود (حکایت فرعی)، هنگامی که مرد مسن تر «جوان نیکوخصال» را ترك می کند، این عبارات می آید: [چه پاك و شیرین است اکنون، آرمیدن در بازوان «ایمان»]، [او به بالای سر خود و به آسمان نگریست و نمی‌دانست که آیا آنجا واقعاً آسمان در بالای سر او قرار داشت یا نه]، [من که آسمان بالای سرم است و «ایمان» را در زمین دارم، می توانم بازهم ثابت و استوار در مقابل شیطان مقاومت کنم]، [یك ابر]، [صداهای درهم و برهم و آشفته]، [او گمان کرد]، [«جوان نیکوخصال» با صدایی حاکی از درد و رنج فریاد زد:

«ایمان»] و [«ایمان» من رفته است...] [بیا شیطان......]، [و از نومیدی دیوانه شد...] و صحنه‌های پایانی میعادگاه جنگل و بازگشت «جوان نیکوخصال» به خانه، شامل این عبارات است: [«جوان نیکوخصال» اندیشید: اما «ایمان» کجاست؟ مرد نگون بخت «ایمان» خود را.... در مقابل آن پرستشگاه پلشت دید...]

[شوهر فریاد زد «ایمان: ایمان» به آسمان بنگر....] [«ایمان»... با نگرانی و دلواپسی به او که ناپدید می گشت، خیره شده بود]، [مردی بدگمان، و اگرنه ناامید]، [او از آغوش «ایمان» رو گردانده بود.... و روانه گشته بود]، [هیچ آیه رحمتی....، چرا که ساعت مرگش بس تیره و ظلمانی می نمود.]

با در نظر گرفتن این عبارات بهتر است یادآوری کنیم که ممکن است در اینجا هر دو نوع کاربرد نمادین و تمثیلی واژه «ایمان» بکار رفته باشد. چنین بعدی می تواند مطالعه داستان را پیچیده‌تر سازد. برای مثال اگر داستان، تمثیلی باشد، می توان گفت که «جوان نیکوخصال» تنها سه ماه قبل از شروع داستان به ایمان روی آورده، چونکه سه ماه است که با «ایمان»، همسرش ازدواج کرده است. افتادن نوار صورتی رنگ از آسمان می‌تواند نشانه یك گناه یا نوعی سقوط و هبوط باشد، درست همان‌طور که گناه نخستین سبب هبوط آدم و دور شدن او از منزلت بود. همچنین با توجه به جنبه تمثیل داستان درمی‌یابیم که «جوان نیکوخصال» ایمان نوپای خود را خیلی زود از دست می‌دهد، چرا که «او از آغوش «ایمان» روگردانده بود.....» اما اثبات جنبه تمثیلی، بسیار مشکل است، زیرا اغلب تطابقی یك به یك میان معنای سطحی و معنای «اصلی» می طلبد. بنابراین اگر با توجه به تمثیلی گرفتن داستان، زنش «ایمان»، همان ایمان است که «جوان نیکوخصال» آن را از دست می‌دهد، چطور می‌توان این نکته را که «ایمان» با او باقی می‌ماند و پس از مرگ او نیز زنده می‌ماند، توجیه کرد؟

در اینجا قائل شدن به وجه تمثیل داستان، منوط به این است که «ایمان» در ابر تاریکی که نوار صورتی ظاهراً از آن فرود می آید، ناپدید گردد. از سوی دیگر الگوی نمادینی را که بر شالوده «ایمان» استوار باشد راحت‌تر می‌توان ارائه داد و حتی، با ارائه مفاهیم دقیق‌تر و گسترده‌تری که به واسطه ابهام خاص خود نمایانگر مشکلات و معماهای مذهبی داستان است، می‌توانیم از داستان بهره بیشتر ببریم. چنین پایه نمادینی داستان را از وابستگی صرف به مفهوم کالوینیستی در زمره مقربان بودن و اعتقاد به ایمان داشتن، می‌رهاند، به‌طوری که داستان «جوان نیکوخصال» به‌طرزی فراگیرتر به عنوان «همه کس براون»[۶۸] مطرح می‌شود.

۶۸. اشاره به اثر تمثیلی «همه کس» (Every man)

در هرحال چه با نماد و چه با تمثیل سروکار داشته باشیم، «جوان نیکوخصال» بایستی به صورت یك فرد باقی بماند، کسی که به‌طرز فزاینده ای ایمان به رستگاری نهایی خودش و نیاکانش، به عنوان مقربان درگاه خداوند و یا دست کم به‌عنوان مردمی «نیك سگال» و نیز ایمان به همسرش ؤ همشهریانش را به‌عنوان مسیحیانی مقدس، از دست می‌دهد. او از نظر صوری، «ایمان» را از دست نمی‌دهد، چرا که «ایمان» هنگامی که در بازگشت او از جنگل به پیشواز او می‌آید، هنوز نوارهای صورتی را به گیسوی خود دارد. همچنین او جسد «جوان نیکوخصال» را تا قبر، مشایعت می‌کند، و پیمان خود را نسبت به او حفظ می‌نماید، چرا که «جوان نیکوخصال» است که از او روگردانده و دور شده است نه او. به عبارت دیگر وی کاملاً «ایمان» خود را از دست نداده است، بلکه ایمان خود را یعنی کلید مذهبی فتح دروازه بهشت را از دست داده است.

با از دست رفتن ایمان همه چیز از دست نرفته است، گرچه ممکن است چنین باشد. زوال کامل ایمان تدریجاً و همان‌طور که «جوان نیکوخصال» مرتکب گناهان دیگر می‌گردد، رخ می‌دهد. می‌توان این الگوی تازه را که زوال ایمان کاملاً با زوال امید همراه می‌گردد، مورد مطالعه قرار داد. آنگاه متوجه می‌شویم که در داستان، ناامیدی (خصلت متضاد امید) می‌تواند براحتی با شك (خصلت متضاد ایمان) ملازم گردد. برای مثال هنگامی که «جوان نیکوخصال» نوار صورتی را می‌بیند، این دو صفت تقریباً یکی می‌شوند: او پس از یك لحظه بهت و ناباوری فریاد زد: [«ایمان» من از دست رفته است]؛ [نیکی بر روی زمین وجود ندارد، و گناه نامی بیش نیست]؛ [بیا، شیطان: که این زمین به تو ارزانی گشته است]؛ [بعد او که از یأس دیوانه شده بود، به طوری که به صدای بلند و مدتی طولانی می‌خندید]؛ [«جوان نیکوخصال» عصای خود را در دست گرفت و دوباره روانه شد.....]

شك گرچه مسلماً نقطه مقابل ایمان است، در اینجا به یك اندازه به یأس و به الحاد می‌انجامد. به همین ترتیب بسیاری از قطعات که به ایمان اشاره می‌کند، به امید نیز اشاره می‌کند. هنگامی که «جوان نیکوخصال» می‌گوید: «من در پی او به آسمان خواهم رفت» ایمان و عقیده هر دو را بیان می‌کند. هنگامی که می‌گوید: «من با آسمان بالای سرم و «ایمان» که در کنارم بر روی زمین است....» امیدوار است که: «ثابت و استوار در مقابل شیطان مقاومت» کند. وقتی فریاد می‌زند که «ایمان» به آسمان بنگر....» او آنچه را که می‌توان به عنوان آخرین امید او به رستگاری بشمار آورد، بر زبان می‌آورد. یك بار دیگر می‌بینیم که بن مایه‌ها چگونه عمل می‌کنند: تاری را در یك شبکه، لمس می‌کنیم و ارتعاش آن را در نقطه‌ای دیگر می‌بینیم.

بنابراین بایستی تأکید کرد که امید «جوان نیکوخصال» به واسطه شك فزاینده ای، که در واقع در تضاد با ایمان قرار می گیرد، به یأس بدل گشته است. واژه های «ناامیدی» و عبارت «... هیچ آیهٔ رحمتی...» نشانگر این نکته اند. وقتی «جوان نیکوخصال» به شهر بازمی گردد، چنان دگرگون می گردد که تا مرز ناکامی تام در مورد ایمان به خدا پیش رفته است. پندار و کردار او، هنگامی که کودکی را که با «خانم نیکوسرشت» صحبت می کند، می بیند، به مرز افسردگی (هم به مفهوم ناامیدی و هم به مفهوم جنون آن) می رسد. بعدها درمی یابیم که او کاملاً افسرده گشته است، «چرا که ساعت مرگش بس تیره و ظلمانی بود».

کتابهای مقدس تأکید می کنند که: «اما والاترین این سه همانا عشق است» و «عشق انبوهی ازگناهان را می پوشاند» «جوان نیکوخصال» علی رغم این فضیلت ـ یعنی عشق ـ نیز مرتکب گناه می گردد، و ما با پی گرفتن این نمودها می توانیم چنین نتیجه گیری کنیم که «هاوثورن» این گناه را بزرگترین گناه زندگی وی می داند. موضوع گناه علیه عشق به همنوع، در داستانهای دیگر «هاوثورن» قویتر است. این همان گناهی است که «اتان براند»[۶۹] و «راجرچیلینگ ورث»، مرتکب می گردند. این همان گناهی است که دختر «راپاچینی»[۷۰]، «گواسکنتی»[۷۱] را بدان متهم می سازد: «بدرود، جیووانی[۷۲]. کلام حاکی از تنفر تو همچون سرب در قلبم جای گزیده است، اما آن نیز با عروج من افول خواهد کرد. آه، آیا از ابتدا، سرشت تو زهرآگین تر از سرشت من نبوده است؟» در اثر دیگر «هاوثورن» به نام، **خانه هفت شیروانی**[۷۳]، عشق است که نهایتاً بر کفری که هفت نسل آن را بوجود آورده اند، غلبه می کند.

در جوان نیکوخصال، شاید بن مایه «عشق ـ تنفر» اولین بار در صفحه نخست هنگامی که «مرد جوان» به درخواست زنش مبنی بر اینکه به جنگل نرود، جواب رد می دهد، بیان گشته است. وی پاسخ می دهد: [ای عشق و ای «ایمان» من، از میان تمامی شبهای سال، این یك شب را بایستی از تو دور باشم.]

[... ای محبوب من، چه گمانی به من می بری؟ مگرنه این است که تنها سه ماه از پیمان زناشویی مان می گذرد؟] روشن است که واژه های «عشق» و «ایمان» تقریباً به عنوان مترادف بکار رفته اند. در عبارت بعد هنگامی که نوارهای صورتی تقریباً به عنوان یك صفت مطرح می شود، «ایمان، با نوارهای صورتی» به یك اندازه بیانگر این یا آن خصلت است. بعدها، هنگامی که «جوان نیکوخصال» درمی یابد که از خانواده ای است که از فرط خباثت «زن

69. Ethan Brand
70. Rappaccini
71. Guasconti
72. Giovanni
73. **The House of Seven Gables**

کواکری را با خودنمایی تام در خیابانهای «سالم» شلاق زده» و «یکی از دهکده های سرخپوستان را به آتش کشیده است»»، عشق به همنوع در او زایل می گردد. او به جای اینکه برای همنوع خود «خانم نیکوسرشت» دلواپس باشد، با رها کردن او در چنگ نیروهای اهریمنی، علیه او برمی خیزد: «اگر پیرزن مفلوکی به خواست خود روح خود را به شیطان بفروشد آنوقت چه...؟» هنگامی که نوار صورتی از ابر فرو می افتد، «جوان نیکوخصال» علیه خدا برخاسته و می گوید: «بیا، شیطان که این دنیا به تو ارزانی گشته است.» از اینکه او در میعادگاه جنگل از «ایمان» می خواهد تا به آسمان نگاه کند، معلوم می گردد که هنوز عاشق اوست، اما صبح روز بعد هنگامی که «ایمان» پیش چشم تمامی مردم دهکده استقبالی گرم از او به عمل می آورد، وی با نگاهی غمگینانه خیره بدو می نگرد و بدون کوچکترین احوالپرسی یا واکنش و صحبتی از کنار او می گذرد. در این زمان، او به گناه خاصی که قضاوت عجولانه باشد، آلوده می شود. زیرا او با بی رحمی فراوان و مدام در مورد همسایگانش عجولانه قضاوت می کند. او از رحمت و برکت «کشیش اعظم سالخورده» دور می گردد و به نیایش کنندگان وقعی نمی نهد. او کودکی را از آموزشهای مذهبی «خانم نیکوسرشت، مسیحی خوب» دور می سازد و از آن پس با لجاجت خود را از همنوعان مرد و زن خود جدا می سازد. او در روز «سبت»، سرودهای مذهبی و موعظه های آنان را زیر سؤال می برد. هنگام نیمه شب از زن خود جدا می شود و هنگام پگاه یا شامگاه به نیایشگران خانوادگی پرخاش می کند. او که با شیطان پیمان بسته است، نمی تواند از فرایض احکام دهگانه، نه حکم اوّل و نه حکم دوّم را برآورده سازد. او که نمی تواند خود را دوست بدارد، قادر نیست همنوعش را دوست بدارد.

«جوان نیکوخصال» این سه چیز یعنی «ایمان، امید و عشق» را گم کرده و رذائل نکوهیده ای را جانشین اینها نموده است. نوارهای صورتی نیز به عنوان نمودهای آنها عمل کرده و به الگوهای دوگانه‌ای از فضیلت‌ها و رذالت‌ها رهنمون می گردد. اکنون ما بهتر درمی یابیم که چرا دو الگوی متضاد مذهبی، در زمینه مشترکی از بن مایه های مذهبی و الگوهای نمادینی که با باغ عدن و نماز عشاء ربانی، اجتماعات و غسل تعمید سروکار دارند، جمع گشته اند. بنابراین گذشته از بن مایه فضیلتها و رذائل، بن مایه‌های دیگری از عهد عتیق (تورات) و آداب نماز عشاء ربانی عهد جدید (انجیل) دیده می شود. اجازه دهید ابتدا به نکات گرفته شده از کتاب عهد عتیق بنگریم.

جنگلی که ماجراهای «جوان نیکوخصال» در آن رخ می دهد، درعین حالی که ظلمانی و شوم است، با وسوسه و گناه همسان گشته است؛ روشن است که او از اینکه، «ایمان» را پشت

سر نهاده، نگران است. اما همچون دیگر گناهکاران چنین می گوید: «فقط این بار و بعد...». در هرحال، جنگل یا باغ عدن یعنی جایی که درخت آگاهی از خیر و شر، ریشه گرفته است، منطبق می گردد.

بنابراین تعجب آور نیست که مرد سیه چردهٔ پیوریتانی که «مرد نیك» ما در جنگل می بیند، در واقع تجسم نیروهای ظلمانی مار (در بهشت برین) باشد. این نیروهای ظلمانی این بار در این مرد «جا افتاده و موقر» تجسم یافته است. مردی که «حالت وصف ناپذیر شخصی جهاندیده را دارد، کسی که در پای میز محاکمه فرماندار یا دربار شاه ویلیام خود را نمی بازد» البته او خیلی زود تجسم اعمال شرورانه و پلید پیشینیان می گردد و «خانم نیکوسرشت» با دیدن او فریاد می زند: «شیطان». اگرچه این بار او در چهره یك مرد نمودار می گردد و نه به صورت ماری که در «سِفر پیدایش»[۷۴] آمده، و عصایی در دست دارد به شکل مارپیچ که تاب می خورد، (نه فقط به صورت مار باغ عدن بلکه به صورت عصای هارون که وقتی در مقابل فرعون به زمین می افتد، مبدل به مار یا شکوفه می گردد)، (سِفْر ـ خروج[۷۵]: آیه ۱۲ـ۹، باب ۷).

برای اینکه بن مایه نمونه اول را فراموش نکنیم، «هاوثورن» خیلی زود مقایسه صریحی بین این عصا و «عصاهایی که صاحب آن سابقاً به ساحران مصری عاریه داده بود» بعمل می آورد. وقتی «جوان نیکوخصال» به صحنه وسوسهٔ اغواگران جنگل، یعنی پیروان شیطان نزدیك می گردد، او نیز چون «آدم» و «همه کس» به شناخت تبار خود نائل می گردد. در این هنگام ما به یاد نکته ای در «نخستین بیانیه نیوانگلند»[۷۶] می افتیم:

«با هبوط آدم، همه ما گناهکاریم.»

با پیگیری بیشتر این فرازها که از کتاب عهد عقیق گرفته شده بایستی الگوی نمودگرایی خود را توسعه دهیم تا موقعیت کالوینیستی نیوانگلند را نیز در برگیرد. و بایستی در اینجا توجه داشت که «هاوثورن» و «جوان نیکوخصال»، لزوماً به یك صورت فکر نمی کنند. بلکه «هاوثورن» اجازه می دهد که سخنان «جوان نیکوخصال» و آن مرد سیه چرده گویای مفاهیم مذهبی سرشت شرور بشر باشد. «جوان نیکوخصال» است که در هر آنچه که بدان می نگرد، از جمله خود و «ایمان» شر و بدی می بیند. همینکه او و «ایمان» چون پیشینیان خود، آدم و حوا، در جایگاه وسوسه ایستادند (البته در اینجا به جای دو درخت، چهار درخت، محل گناه را مشخص می سازد) این مرد سیه چرده است که برهم تباری خود با آنان و آگاهی آنان بر شر تأکید می کند:

«فرزندان من، به مراسم عشاء ربانی تبار خود، خوش آمدید. پس آنگاه شما در جوانی

74. Genesis 75. Exodus 76. New England Primer

سرشت خود و سرنوشت و تقدیر خود را یافته‌اید.
اینها همه در مراسم نیایش من جمع گشته‌اند.
به واسطه گرایش فطری قلب بشر به گناه....
این به عهده شماست که راز و سر عمیق گناه را در هر سینه‌ای جا دهید...
شر جزو فطرت بشریت است. شر بایستی تنها رستگاری شما باشد.
فرزندان من بازهم به مراسم تبار خود خوش آمدید.»

بنابراین وقتی «جوان نیکوخصال» از «ایمان» می‌خواهد که به سوی آسمان بنگرد، نمی‌تواند از یاد ببرد که نوار صورتی پیش از آن از آسمان افتاده است. از نظر «جوان نیکوخصال» کالوینیست، گناه نخستین یك واقعیت است. فریاد او خطاب به «ایمان» ظاهراً پس از هبوط (postlapsarian) است، و نمی‌تواند مانع هبوط شود.

اما گذشته از اینکه آیا «هاوثورن» یا خواننده او «کالوینیست» باشند یا خیر و گذشته از اینکه آیا هبوط یك رؤیاست یا واقعیت، در هرحال «جوان نیکوخصال» دچار تباهی می گردد. در این مورد «هاوثورن» و خواننده می توانند اتفاق نظر داشته باشند. چرا که ایمان، امید و عشق همراه با مراسم جنگل که در سایه‌ای مبهم فرورفته است به نابودی می گرایند. بدین طریق لازم نیست «هاوثورن» موافق یا برعکس مخالف و دشمن «کالوینیسم» باشد و اگر هم ماجرا را «رؤیا» بینگاریم، اثر آن بر «جوان نیکوخصال» باقی مانده است. او به‌واسطه گناه خویش و یا فطرت شروری که از گناه حضرت آدم ناشی شده است، ایمان و امید و عشق را از دست داده است.

۲ـ۲ـ۲. تشابهات مربوط به آداب نماز و عشاء ربانی

برای باژگونی و تحریف این سه فضیلت، بویژه طفره رفتن از فرامین اساسی عشق به خدا و، همسایگان، معادلی در الگوی دیگری از تصویرها و نمودها نیز دیده می‌شود. اگر ما نمودهای «سِفْر پیدایش»، باغ، درختان، شیطان، مار و عصا را بررسی کنیم، باید از بن مایه‌های عهد جدید نیز که تا حدی بر همان نمونه‌های عینی بنا گشته‌اند، آگاه گردیم. برای نمونه مراسمی که در جنگل برپا می شود، به جای اینکه تجلی عشق خداوند باشد، باژگونه‌ای از مراسم عشاء ربانی است. این مراسم عشاء اهریمنی یا «سبت» جادوگران است که توسط «کاتن ماثر» در **خطابه پندآمیز**[۷۷] که بخشی از کتاب **شگفتی‌های دنیای نامرئی** است، آمده است: «این جادوگران... در میعادگاههای جهنمی گرد هم می‌آمدند، جایی که به گفته آنها که

77. Hortatory and Necessary Address

اعتراف کرده اند، مراسم شیطانی خود را با تقلید از «غسل تعمید» و «شام ربّانی»[۷۸] انجام می داده اند.

درست همان‌طور که مراسم عشاء ربانی سنتی، آداب و رسومی است که با امّت و کشیش سروکار دارد، مراسمی که در جنگل برپا می شود نیز امّتی دارد که توسط نوعی کشیش اعظم سرپرستی می گردد و «تازه کیشان» یا «نوباوران» منتظر می مانند تا به درون گروه پذیرفته شوند. در مقابل گروه، صخره ای سر به فلك کشیده بود که شباهت طبیعی زیادی به میز عشاء ربانی یا سکوی وعظ داشت و چهار طرف آن را چهار درخت کاج که نوك آنها مشتعل و ساقه های آنها چون شمع دست نخورده باقی می ماند، احاطه می کرد. در صخره، حوضچه ای برای غسل تعمید وجود داشت، «آبگیری... که به طور طبیعی در صخره وجود داشت» و پر از «آبی» بود که با نوری تند و «یا شعله ای روان»، یا شاید هم «خون؟» سرخ شده بود. اگر این مایع خون بوده باشد نه تنها با تصویرپردازی غسل تعمید بلکه با نشانه‌هایی از جام مقدس ـ جامی که طبق افسانه، محتوی خون مسیح در شام آخر و پس از تصلیب ایثارگرانه اوست ـ سروکار می یابد. در داستان اشارات متعددی به مراسم عشاء ربانی مشاهده می شود: یك بار ضمن طی طریق «جوان نیکوخصال» در جنگل هنگامی که مرد سیه‌چرده می گوید که شراب مخصوص این مراسم را به اتفاق بسیاری از شمّاس ها نوشیده است و دوبار در سخنانش خطاب به جمع. اگرچه قبل از اینکه «جوان نیکوخصال» و «ایمان» در مراسم مقدس غسل تعمید، که با توجه به وجود خون می فهمیم که مفهوم به آیین درآمدن را نیز دارد، شرکت جویند، این منظره ناپدید می گردد، اما «شبح شیطانی» دوبار جملهٔ «مراسم عشاء ربانی تبار خود» را خطاب به آنان عنوان می کند و مفهوم اتحاد و «گرایش فطری» آنان و در نتیجه گرایش فطری این مراسم به اشخاص شریر را مطرح می سازد. بالاخره اگر «جوان نیکوخصال» معادل حضرت آدم (ع) در کتاب عهد عتیق باشد تضادی کنایی با آدم کتاب عهد جدید (انجیل) نیز دارد. هجویه ای از مسیح معبود نیز ارائه می شود و خون قربانی او در جام مقدس، تنها به منظور هتك حرمت در مراسم عشاء شیطانی بکار رفته است.

در آیین مسیحیت سنتی، اصول خداشناسی هم به صورت مستقیم و هم تلویحاً در کتابهای مقدس متجلّی گشته، آداب نماز ربانی مسیحیت نیز به نوبه خود از آن کتابهای مقدس گرفته شده است. در جوان نیکوخصال، بن مایه های ایمان، امید و عشقی که در نوارهای صورتی جمع آمده اند، یك به یك در زمینه ای که آمیخته از تورات و انجیل است فراهم آمده و در مراسم

۷۸. The supper of our lord: که به شام آخر معروف است.

هجویه یعنی آداب نماز ربانی مسیحیت به نمایش گذارده شده اند. اگر این آمیزه گاهی ما را گیج و یا گمراه می کند، همچون جنگل تاریك و روشنی داستان و بویژه نوارهای صورتی اسرارآمیز «ایمان»، شاید نقش همان چیزی باشد که «هاوثورن» با استفاده از «بن مایه» های مختلف برای نشان دادن آگاهی «جوان نیکوخصال» از خیر و شر می آورد، نوعی آگاهی که بسرعت به سردرگمی و ابهام مبدل می گردد.

از دید «جوان نیکوخصال» این آگاهی چنان است که وی اسامی خاص و القاب «گودمن» و «گوکین» را به هجی های مختلف «شر» بدل می سازد، درست همان طور که او ایمان، امید و عشق را به صفات مخالف آنها بدل می سازد[۷۹].

۳. نمودهای موجود در «ماجراهای هکلبری فین»: از خوشهٔ تصویری تا تفسیرهای سیاسی ـ اجتماعی

هنگامی که به این رمان توجه کنیم، درمی یابیم که استفاده از «بن مایه» در رمان با انواع ادبی دیگری که تاکنون مورد بررسی قرار دادیم یکسان است اما میدان و حوزهٔ رمان از میدان شعر و داستان کوتاه گسترده تر است. از این رو رمان ساده تر پیش، می رود و نکات متعددی را در سطوح مختلفی می پراکند. ماجراهای هکلبری فین بدون شك بدین گونه است. ما در این فصل می بینیم که چگونه یك الگو می تواند وسیله ای برای ورود به ذخائر غنی چنین رمانی باشد. البته به جزئیات تمام کتاب نخواهیم پرداخت.

در حقیقت بن مایه هایی که در این رمان دیده می شود، چنان فراوان و متنوع است، که منتقدان بتازگی به کاوش اعماق این کتاب پرداخته اند و با پژوهشها و کندوکاوهای مداوم، رگه های گوناگون بافت آن را آشکار ساخته اند. پاره ای از این نکات عبارتند از مذهب، وجدان، خیر و شر، ماهیت اشرافیت و سلطنت، انتقاد از برده داری، فرقه پرستی و «تمدن»؛ و نیز بلوغ فکری «هك»، و جستن پدر، حاکمیت بیرحمی و خشونت، فرار، آرزوی مرگ و تصویر

۷۹. اشاره است به نوع کاربرد این واژه ها (یعنی حالت تصغیر و در نتیجه کوچك کردن صاحب اسم علاوه بر خود اسم) مثلاً گودی (به جای Good woman). و «گودمن براون» و با این کار جنبه ای منفی به آن می دهد و این آدم ها را به صورت منفی نشان می دهد. از سوی دیگر چون افرادی که این اسامی را دارند، همه انسانهای شریر و ناپاکی هستند این اسامی پلیدی و شر را القا می کنند.

بطن و رحم، طنز در گونه‌های متنوع آن، ورود خانه به عنوان خدا و نیز وسیله تولد دوباره از دیگر مفاهیم این کتاب است.

اما این انباشتگی نباید خواننده را از پیگیری این درونمایه‌ها به هراس افکند. چرا که هریك از درونمایه‌ها، نمودهای خاص خود را دارد و هر یك خواننده را در کاویدن هرچه عمیق تر یك درونمایه خاص و یافتن ارتباط بین یك درونمایه و درونمایه‌های دیگر قادر می سازد. هر درونمایه به هر اندازه‌ای که گسترش یابد، مفهومی است که بایستی بر پایه جزئیات کتاب «تواین»، و واژه هایی که بیانگر این مفهومند، بنا گردد. یکی از گسترده ترین مفاهیم رمان، مفهوم تمدن است. بنابراین برای درك کامل کتاب لازم است که به تلقی «هك» از تمدن توجه داشته باشیم. او در فصل اول می گوید، «بیوه دوگلاس، مرا به فرزندی قبول کرد و گفت مرا آدم (متمدن) خواهد کرد...» دو جمله پایانی رمان را می توان با جمله مزبور مقایسه کرد: «خدا کنه من زودتر از بقیه از این سرزمین در بروم، چرا که عمه سالی قصد داره که منو به فرزندی قبول کنه و متمدن کنه و من طاقت این یکی رو دیگه ندارم، قبلاً آنجاها بوده ام.» «هك» همچنین در فصل ششم می گوید: «زهره ام آب شد، کی می خواست دوباره برگردد منزل بیوه زن و به اصطلاح متمدن شود.» البته اینکه تمدن چه هست و چه کسی متمدن است در سراسر رمان به چشم می خورد، نکته اینجاست که در شروع و پایان، «تواین» واژه خاصی را بکار می برد تا این مفهوم را به یاد ما بیاورد و نمودی را بکار می بندد تا الگویی را از نو ارائه دهد.

اکنون جنبه‌ای از تمدن یعنی اشارت مستقیم رمان به پادشاهان و موضوعات مربوط به آن را در نظر می گیریم؛ از یك سو درمی‌یابیم که واژه های «پادشاهان»، «دوك» «ولیعهد» و «سلطنت» و اسامی شاهان چندان بکار رفته است که در ضمیر و مغز ما نقش می بندد. از سوی دیگر این واژه‌ها و تلمیحات نمودهایی از مجموعه کامل اشرافیت، زمینداری، فئودالی، رعیت‌داری و برده‌داری است.

گزیده تصاویر حاصله (مطابق عرف زبان «کنت بورك» و «سپورجن») آمیزه‌ای بدیع و غنی از مفاهیم، تصاویر، تلمیحات، و واژه های مربوطه است. از این رهگذر ما براحتی می توانیم به شناخت عمیقی دربارهٔ نقد جامعه شناختی «تواین» برسیم: عقاید او دربارهٔ استبداد مذهبی و سیاسی و حمله او به رمانتیسمی که باعث شده آمریکایی‌ها تا به امروز در دام و ترفندهای مربوط به شادخواری و شکوه و عظمت ـ از جشنها و خوشگذرانیهای نیواورلئانی گرفته تا انتخاب ملکه زیبایی سراسری و بعضی برنامه‌های تلویزیون ـ گرفتار آیند. بنابراین الگوی سیاسی و جامعه شناختی که خودانگاره‌ای گسترده است بدقت با درونمایه‌ای به همان

گستردگی درباب رمانتیسم عجین گشته است. ما از بن‌مایه پادشاهی آغاز کرده و به درونمایه‌ای گسترده می‌رسیم.

۱ـ۳. اشارات مستقیم دربارهٔ پادشاهی و سلطنت

گذشته از اشاره زودگذر تام به «دختر یك امپراتور» در پایان فصل سوم، می توان گفت که اولین اشاره‌ای که به پادشاهان شده (در فصل ۱۴) این است: «سلیمان پیغمبر عاقل بوده یا نه؟» پاسخ «جیم» که از نظر تلقی «تواین» از سلطنت حائز اهمیت است، این است که او از سلیمان که خرد او ضرب‌المثل گشته است تنها کارهایی غیرمنطقی و دور از عقل شنیده است. پس از اینکه جیم، مصرانه در پی اثبات نابخردی سلیمان است «هك» صحبت را به پادشاهان دیگر می کشاند:

> «این بود که دست از سلیمان کشیدم و از شاههای دیگر برایش گفتم. قصه لوئی شانزدهم پادشاه فرانسه را برایش گفتم که سرش را بریدند و قصه پسرش را که اگر می ماند شاه می شد برایش تعریف کردم که بردند زندان حبس کردند و بعضیها می گویند همانجا مرد.
> ـ «آخی، حیونکی».
> ـ «اما بعضیها میگن که از حبس فرار کرد و اومد آمریکا»،
> ـ «الحمدالله اما حیونکی دلش اینجا تنگ میشه، نه شاه هست و نه هیچی. نه هك؟»
> ـ «نه».
> «مواجب که نمی گیره پس بی‌پولی می‌خواد چه کنه؟»

فصلی که این سطور از آن انتخاب گشته، تنها فصلی نیست که در عنوان آن به پادشاهان اشاره رفته است. دیگر فصولی که به همین صورت هستند عبارتند از: «دوك و ولیعهد[۸۰] سوار می شوند»، «بلایی که پسر گم گشته لویی سر مردم «پارك ویل» آورد»، «ولیعهد کشیش می شود»، «هرچه را ولیعهد چپاول کرده من می‌دزدم»، «آخر عاقبت مفلوك پسر گم گشته لویی». به طور خلاصه هفت فصل از چهل و سه فصل کتاب به مسأله پادشاهی در شرایط مکانی زمانی مرزنشینان آمریکایی، اختصاص یافته است.

عناوین این شش فصل آخر از کمکی که «هك» به دو خائن حقه باز، می کند، گرفته شده است. حقّه‌باز جوانتر خیلی زود اعلام می کند که «من حقاً و نسباً دوك هستم». و زمانی نمی‌گذرد که حقه‌باز مسن‌تر نیز مدعی می گردد که «ولیعهد سابق فرانسه است» (ولیعهد تاریخی‌ای که

۸۰. ولیعهد در متن اصلی همان شاه است. ولی چون در واقع یکی هستند یعنی همان ولیعهد است که در نقش شاه بازی می کند، به ولیعهد ترجمه شده.

«هك» درباره او داستانش را برای «جیم» تعریف کرده بود) از این لحظه به بعد، اشاراتی که به «دوك» و «ولیعهد» (پادشاه) و لقب هایی چون «حضرت اجل» و «حضرت اشرف» رفته است در جای جای صفحات دیده می شود. دو ولگرد حقه باز حتی عناوین و القاب جدیدی برای یکدیگر جعل می کنند مثلاً وقتی که دوك می گوید «اعلیحضرت، هیچ در سرزمین بدیع نمایشات تاریخی قدم گذارده اید؟ بسیار عالی است.» ولیعهد جواب می دهد: «نه». دوك عرض می کند: «پس لازم شد که قبل از اینکه سه روز دیگر از سن مبارك شما بگذرد در این زمینه تجربیاتی کسب کنید.» اما شاید شاه تاکنون با اشتباه تلفظ کردن نام جعلی دوك یعنی «بریج واتر»[81] به صورت «بیلج واتر»[82]، تفوق خود را بر او ثابت می کند. در هرحال، دوك و پادشاه با عناوین و القاب خود تقریباً در هر صفحه از اواسط بخش سوم کتاب آمده اند: اینك پادشاهی بر روی «می سی سی پی» شناور است.

از این گذشته، حضور دو کلّاش (واژه مورد علاقه هك) وسیله ای مؤثر برای معرفی و ارائه يك سلسله اشارات به پادشاهان، بویژه تلمیحاتی که در نمایشنامه آنان دیده می شود، بشمار می رود. (این که «نمایشنامه» خود نوعی ایجاد باور و جعل است، خود جای تفسیر دارد.) برای مثال دوك می کوشد تا به پادشاه، تك گویی تحریف شده ای از «هملت» یعنی نمایشنامه ای که خود با پادشاهان و نیز شاهزاده سروکار دارد بیاموزد، فرازهای دست و پا شکسته ای از «مکبث»، نمایشنامهٔ دیگری که بازهم درباره پادشاهان است و همچنین تلمیحاتی به نمایشنامه هایی درباره ریچارد سوم و لیرشاه نیز دیده می شود. اما «کلّاش ها» فقط آدمهای جاعل یا جعلی يك نمایشنامه نیستند، بلکه خود يك «نمایشنامه» می آفرینند. دست کم در شش نمونهٔ جداگانه (فصول ۲۲ ـ ۲۴ ـ ۲۸ ـ ۳۱ ـ (دوبار) و ۳۳)، نام عجیب نمایش آنان یعنی «نیست در جهان شاهانه»، ذکر می گردد بنظر می رسد که «تواین» با این کار می خواهد بگوید که همان طور که پادشاهان غیرواقعی بر روی «می سی سی پی» در حرکت هستند که از نمایشنامه های ساختگی صحبت می کنند، جعلیاتی چون سلطنت نیز همه جا وجود دارد به طوری که سلطنت و پادشاهی خود، نوعی کلاهبرداری است.: «عادات» پادشاهان به نوعی متفاوت با سخنرانی پر طمطراق اما بی سر و ته «هك» دربارهٔ فجایع پادشاهان که در تاریخ خوانده است، نشان داده شده است. او در فهرست درخشان خود، هنری هشتم، چارلز دوم، لویی چهاردهم، لویی پانزدهم، جیمز دوم، ادوارد دوم، ریچارد سوم، «حکومت هفت نفره ساکسون ها» و چهل نفر دیگر را نام می برد و نتیجه می گیرد: «چیزی که می خواهم بگویم این

۸۱. Bridge water: نام شهری ۸۲. Bilge water: گنداب کشتی

است که پادشاه پادشاه است و باید بپذیرد».

از یك پادشاه دیگر نیز در این بخش ذکری به میان آمده است. این بار، «هك»، مطالب و سخنان جمع و جورتر ولی ساختگی و نامربوط تری دربارهٔ «ویلیام چهارم»، که مدعی است او را مرتباً در کلیسا ملاقات می کرده است سرهم می کند. وقتی دختران «ویلکز» مچ او را که دروغ گفته می گیرند، او بسادگی داستان عجیب و نامربوط تری می آفریند که ویلیام شاه را در شهری که البته دور از دریا واقع است، دیده که برای شنا به دریا می‌رود. حتی پس از اینکه سلطنت طلبان قلابی در پایان عاقبتی رقت انگیز پیدا می کنند و سکهٔ یك پول می شوند، «هك» هنوز هم از پادشاهان و تأثیر بلاهای آنان رها نگشته است. چرا که اکنون «تام سایر» دوباره وارد داستان می گردد، و برخورد به شدت رمانتیك و به همان نسبت فریب‌آمیز خود را در مورد پادشاهان، بانوان درباری و مدالها و نشانهایشان با خود همراه می آورد. سخنرانی «تام» درباره فرارهای خاندان سلطنتی، یا دست کم اشراف، با سخنرانی «هك» درباب عادات معمولی پادشاهان مقایسه می گردد، او نیز چون «هك» اشراف را ردیف می کند و بویژه از «بارون ترنك»[۸۳]، «کازانوا»[۸۴]، «بن‌ونوتو چلینی»[۸۵] و هنری چهارم نام برده و به مناطق قدیمی و رمانتیك «لانگ دوك»[۸۶] و «ناوار»[۸۷]، اشاره می کند. پس از اینکه «هك» اشتباه خنده آور دیگری دربارهٔ خانوادهٔ سلطنتی مرتکب می گردد (او ویلیام فاتح را در کشتی «می فلاور»[۸۸] دیده است.) تام فهرست دیگری اضافه می کند و می گوید: «نگاه کن به «لیدی جین گری»[۸۹]، «گیلفورد»[۹۰]، «دادلی»[۹۱]، «نورتامبرلاند»[۹۲] پیر... جیم مجبوره که خطشو روی دیوار و زره اش[۹۳] بکنه. همشون می کنند». «تام» سپس نشانهای افتخار را برمی شمرد در حالی که برخی اصطلاحات مرسوم و فرازهایی از علایم و نشانها را با نمادها و تفاسیر خود درهم می آمیزد، «تواین» با انتقاد از پادشاهان، گویی می خواهد بگوید که نشانهای نجابت خانوادگی مطرح شده، همانند همه نشانهای دیگر، به یك اندازه دروغین یا شاید مشروع هستند. در پایان کتاب ما به تلمیحات بیشتری برمی‌خوریم، دو تلمیح به لویی چهاردهم و دو اشاره به لویی شانزدهم. اینکه چرا

---

83. Baron Trenck
84. Casanova
85. Benvenuto Cellini
86. Longnedoc
87. Navarre
88. May flower
89. Lady Jane Gray
90. Gilford
91. Dudley
92. Northumberland

۹۳. زره در اینجا ترجمهٔ coats of arms می باشد که بیشتر به معنای نشانها و علایم خانوادگی و نجابت نیز هست و احتمالاً «تواین» از هر دو معنی آن به صورت جناس استفاده کرده و مجموعاً به معنی زرهی که نشانهای خانوادگی بروی آن حك می شود و به معنی «خود نشان خانوادگی» هم می آید.

«تواین» این پادشاهان را از بین بقیه برمی‌گزیند به واسطهٔ آخر و عاقبت آنان است. لوئی چهاردهم هم به عنوان «پادشاه خورشید»[۹۴] شناخته شده بود و لویی شانزدهم هم در طول «حکومت وحشت»[۹۵]، گردن زده شد.

چنین اند پادشاهان و دوکها و بانوان اشراف و نجیب‌زادگانی که دنیای «هك» و کتابهای «تام» را می‌سازند. آنان رذلهایی «بی لنگه» و رقت‌آور، آدمهایی نادان و پست هستند، که به زندان می‌افتند و اعدام می‌شوند. همه کلاهبردارند، چه «هك» و جیم آنان را این‌طور بدانند و چه «تام» ناآگاهانه آنها را این‌طور بنمایاند. از واژه‌هایی که مفهوم پادشاهی و سلطنت را القاء می‌کنند. می‌توانیم بتدریج و گام به گام به سوی چنین دعویهایی پیش برویم.

۲ـ۳. اشارات غیرمستقیم به اشراف جنوب (آمریکا)

اما این اشرافیت به چه چیزی منجر می‌شود؟ مطمئناً این بن مایه دادخواست و ادعانامه علیه سلطنت اشرافیت در قرون گذشته و در سرزمین‌های دور است. موضوع به همین ختم نمی‌شود. این جنبه خود دادخواستی است علیه آمریکایی‌های مرزنشین و ساکنان جنوب آمریکا. به عبارت دیگر اگرچه واژه‌های «پادشاه» و «دوك» نمودهای یك الگو و یك سلسله درونمایه هستند، خود الگو نیز نمودی از یکی از غم‌انگیزترین فصول تاریخ آمریکا یعنی یادآور مفهوم عمده مالکان و خراج بگیران در سیستم کشاورزی و برده‌داری آمریکاست. برای روشن ساختن این موضوع اجازه دهید دوباره بر نشانهای خانوادگی‌ای که «تام» آنها را ذکر می‌کند دقت کنیم:

> «روی این نشون یا سپر یك خمیدگی هست در سمت راست پایین آن، صلیبی ارغوانی روی خط وسط سپر دیده میشه، سگی هم لمیده که اطرافش را می‌پاد و نشونه مراقبت و نگهبانیه و زیر پاشم زنجیره کنگره‌داری افتاده که نشون بردگیه...، در قسمت بالا کاکاسیاه فراری‌ای که سیاه پوشیده بقچه و بار و بندیلش هم روی شونشه این طرف چپ سپره».

مسلماً تام از روی سادگی از اهمیّت اخلاقی برده‌داری و بیرحمی و ظلمی که بر «جیم» نگون بخت روا می‌دارد غافل است (فراموش نکنیم که تام «متمدّن» است و تجارب آموزنده ای را که «هك» داشته، از سر نگذرانده است.) با این وجود «تام»، دادخواست را اقامه می‌کند: نشانهای خانوادگی، تصویر سگ و زنجیر و درونمایه تسلط و برتری جویی را که به‌واسطهٔ سگ

94. Sun King 95. The Reign of Terror

نگهبان مطرح گشته در برمی گیرد. «تام» واژه «برده داری» را بکار می برد و احتمالاً جناس هایی در واژه های «نشونه نگهبانی» و مشابه آن وجود دارد[۹۶]. درست به محض اینکه «تواین» این مسأله را مطرح می سازد که چه کسی شاه واقعی و چه کسی کلاهبردار است، بلافاصله این را نیز پیش می کشد که کی نجیب‌زاده و کی برده است.

نشان خانوادگی، نمودی خاص و روشن از بن‌مایهٔ پادشاهی است. اما در فصول قبلی برگردان دیگری از این نمود را دیده ایم، بویژه در فصولی که در آن «گرانجر فورد»ها و «شیفرد سون»ها نقش دارند. در اپیسودهای متعدد کتاب نیز، بن‌مایه های دیگری دیده می شود: در اینجا نیز حالت ضد رمانتیسمی که در جای به جای رمان وجود دارد، با حمله به فرهنگ دروغین آنها، با اشاره به شعرهای ناسره و تزیینات داخلی بیروح و بی‌ذوق آنها، حتی احتمالاً با جدال بین کارگران مزرعه و چوپانان که بیشتر یادآور هابیل و قابیل و رومئو و ژولیت است، بیان می شود. اما ما در اینجا بخصوص با این مسأله روبروییم که چطور این دو خانواده در قالب الگوی سلطنت و اشرافیت جای می گیرند. اگر به این نکته توجه کنیم که واژه «نجیب زاده» زمانی تنها در مورد قشر اشراف به کار می‌رفته است، می‌توانیم اهمیت توصیف «هك» از سرهنگ «گرانجرفورد» را دریابیم: «سرهنگ گرانجر فورد» يك نجیب‌زاده بود، يك نجیب‌زاده واقعی و خانواده اش نیز همان‌طور بودند و آن طور که می گویند اصل و تباری خوب دارد و این مسأله همان‌قدر که در مورد يك اسب مهم است در مورد يك مرد نیز مهم است اینها را «بیوه دوگلاس» گفته و هیچکس هم نمی تواند منکر شود که او یکی از اولین اشراف شهر ما بوده است... کمی بعد از این قطعه، «هك» مراسم پر لفت و لعابی را که در آن سنتی را که فرزندان «گرانجر فورد» به سلامتی والدین خود چیزی می نوشند چنین توصیف می کند: «ابتدا با تشریفات تعظیم می کنند و تا بزرگترها ننشسته‌اند، فرزندان سرپا می ایستند».

اشراف نماها و بزرگان دروغین سواحل «می سی سی پی» بدین گونه‌اند و آنها تنها نیستند، چرا که «شیفردسون‌ها» نیز گروه دیگری از اشراف هستند. تا اینجای کار موضوع روشن است و می‌دانیم چه بر سر همهٔ آنها خواهد آمد. این مردم برخلاف لفافهٔ فرهنگی خود و مبادی آداب بودنشان در جمع خانواده بهتر از «هنری هشتم» «هك» که «هر روز زنی تازه می‌گرفت و روز بعد سر او را از تن جدا می کرد» نیستند. دشمنی و خشونت آنان از قصابی ریچارد سوم یا هنری هشتم یا انقلاب فرانسه کمتر یا بیشتر نیست و نتیجهٔ آن در این رمان جز مثله کردن يك دسته اشراف توسط دستهٔ دیگر نیست. تنها می توان خرد «سوفیا گرانجرفورد» را

---

۹۶. با توجه به اصل کلمات انگلیسی که در ترجمه مشخص نمی‌شود.

(نام کوچك او نیز به معنی «خرد» sophia است) که از بی خردی گریزان است، متضاد با رویه آنها دانست.

همان طور که قبلاً گفتیم، رمان فضایی گسترده برای بسیاری از درونمایه‌ها و نمودها دارد و خواننده امکان می‌یابد که به آنها راهی بیابد و این درونمایه‌ها را همزمان در سطوح متعددی گسترش دهد. یقیناً این مسأله در مورد هکلبری فین صادق است. ما تنها یکی از این بن مایه‌ها را یعنی بن مایه پادشاهی که در اسامی پادشاهان و افراد اشرافی و دیگر نمودها متجلی می‌گردد بررسی کردیم. این بن‌مایه به نوبه خود به سؤالاتی چند دامن می‌زند: پادشاهی چه هست، در کجاها یافت می‌شود، از چه نوع ظلم می‌کند و توسط چه کسانی حمایت می‌شود، چه اثراتی دارد و به چه نوع برده‌داری دامن می‌زند؟ باید افزود که این بن مایه با درونمایه‌های اخلاقی و رمانتیسم، تلاقی می‌یابد و نهایتاً این گونه سؤالات در قالب طنز را در غنی‌ترین اثر ادبیات آمریکا بوجود می‌آورد، طنزی که هم دادخواستی علیه حماقتهای بشر و هم دوای درد آن است.

آنچه از واژه‌ها در دگرنویسی کردن شخصیت‌ها برمی‌آید، همین است و بس.

۴. نمودهای موجود در «هملت»: از نماد متواتر تا «زندگی تجربی»

تراژدی **هملت** اثر «شکسپیر» همچون **هکلبری‌فین** «مارك تواین» شاهکاری بسیار پیچیده است. این تراژدی سطوح متعددی دارد، به‌طوری که پژوهشگران همواره به یافتن نکاتی سودمند و جدید در آن امیدوارند. از طرفی ما نبایستی از وارسی این اثر هنری که خبرگی و استادی زیادی را می‌طلبد، بی‌جهت هراسان شویم. ابزار ما کاملاً در دسترس ماست. در مطالعه **هکلبری فین** نمادهای متعدد در مورد پادشاهی را به‌عنوان سرنخهایی برای راه یافتن به درونمایه‌ای گسترده‌تر و تفاسیری در مورد جامعه بکار گرفتیم. در تفسیر **هملت** ما با نمادی خاص شروع می‌کنیم، اما این نماد این توانایی را به ما می‌بخشد که دست کم به همان حدی که در مورد **هکلبری فین** پیشروی کردیم، پیش برویم چرا که دست کم چهار سطح درونمایه‌ای را برایمان روشن می‌کند. اولین آنها این نماد خاص است: دام.

در این نمایشنامه، بدفعات ـ اما در تصویرهایی متفاوت ـ تلمیحاتی به انواع دام و تله رخ

می‌نماید. «پولونیوس»، بی‌پروا از استعاره سود می‌جوید تا «اوفلیا» را از «پیمانهای مقدس» «هملت»، پیمان‌هایی که به عقیدهٔ او، «تله‌هایی است برای فریفتن مرغان ساده‌دل»، برحذر دارد. (پرده اول. صحنه سوم) از این مهمتر اشتباه عمدی «هملت» است در نامیدن قتل «گونزاگو»[۹۷] به صورت «تله موش» (پرده سوم، صحنه دوم) چرا که مطابق گفته خودش: «من با آن مکنونات قلب پادشاهان را به دام می‌اندازم» (پرده دوم، صحنه دوم). «کلادیوس» احساس می‌کند که به دام افتاده است: «ای روح به دام افتاده که هرچه دست و پا می‌زنی تا آزاد شوی سخت‌تر گرفتار می‌گردی.» (پرده سوم، صحنه سوم). «هملت»، که به دست توطئه چینان گرفتار آمده است، خود را «در محاصره و تله نابکاران» و کسی که «کلادیوس» قلاب خود را به قصد جان او پرتاب کرده است می‌بیند: (پرده پنجم، صحنه دوم)، «لایریتیس» در هنگام مرگ، استعاره گفته شده از زبان پدرش را بر لب می‌آورد و به «آرزیك» می‌گوید. که: «در دامی که خودم گذاشته بودم، گرفتار شدم» (پرده پنجم، صحنه دوم). بنابراین ما مطالعه خود را با توجه به انواع دام: تله، کمند، تور، تله موش و قلاب ماهیگیری یا چنگك، آغاز می‌کنیم. این دامها در اصل برای حیوانات بکار می‌رود در اینجا نیز نام حیوانات ذکر می‌گردد؛ مرغان ساده دل، موش، ولی منظور افراد بشر است، افرادی که چون حیوانات به دام افتاده‌اند. شاید آنان نیز حیوانند، شاید بحرانهایی که بدانها دچار گشته‌اند، همان دامها و تله‌ها باشد، اکنون ما می‌توانیم با این پرسشها، گام به گام پیش برویم.

از بن‌مایه‌های مهمی که در نمایشنامه با یکدیگر هماهنگ گشته است، چهار «بن مایه» را به تفصیل بررسی می‌کنیم. ۱ـ گونه‌های متفاوت عشق، ۲ـ رابطه قتل: دیوانگی و ددمنشی، ۳ـ جدال میان اندیشه و عمل و ۴ـ تأثیر مذهب و فرهنگ. این چهار بن‌مایه دست کم یك خصیصه مشترك دارند: افراد نمایشنامه گرفتار همهٔ این درونمایه‌ها[۹۸] گشته‌اند. بن مایهٔ انتقام در بطن این تراژدی خونبار قرار دارد و دربارهٔ آن به تفصیل صحبت خواهیم کرد البته تا بدان حد که مسألهٔ انتقام در بافت این چهار بن مایه می‌گنجد. همچنین می‌بینیم که الگوهای متضاد و مشابه متعددی اینجا و آنجا سر برمی‌آورند، برای مثال می‌توانیم از عشق شروع کرده و به جنون و دیوانگی برسیم (همان چیزی که «پولونیوس» در مورد «هملت» تصوّر می‌کرد) و انسان

---

97. Gonzago

۹۸. در بسیاری از جاهای کتاب حاضر (متن انگلیسی) درونمایه و بن مایه را یکسان گرفته است. البته گاهی درونمایه و بن مایه با هم تطابق دارند ولی در همهٔ این موارد نمی‌توان چنین حکمی صادر کرد و می‌تواند به اشتباه بینجامد.

را به مثابهٔ يك حيوان ببينيم؛ همچنین می توانیم با يك چرخش کامل، بن مایه عشق را در شهوت‌پرستی شنیع «گرترود» و «کلادیوس» مشاهده کنیم. به همین نحو، می توان به اشارات مکرر به تقدیر و خاطرات و الگوهای نمادین در رابطه با حیوانات و دامها، و همچنین به خرابی و ویرانی باغها، اشاره کنیم. نقطهٔ خاصی برای آغاز بررسی وجود ندارد؛ فقط باید از جایی شروع کرد.

۱ـ۴. دامها و بن مایهٔ عشق

این درونمایهٔ اصلی دارای طیف گسترده ای است که شامل عشق پاك و دوستانه یعنی انواع عشقهای خانوادگی و رمانتيك تا شهوت و هرزگی است، شهوتی که «پولونیوس» آن را بخاطر می آورد و «گرترود» و «کلادیوس» تحقق بخش آنند و بعد حتی به زنا، طبق سخنان روح و «هملت» در مورد ازدواج دوباره «گرترود» منجر می شود. (رجوع کنید به فصل اول همین کتاب).

ما بیدرنگ درمی یابیم که چگونه يك بن مایه، بن مایه دیگر را به خود جذب می کند. همان‌طور که از نقد تاریخی دستگیرمان می شود، این تراژدی اِنتقام شبیه به تعداد دیگر نمایشنامه‌های کم‌مایه‌ای است که در همان دوره نوشته شده است. انگیزه آشکار و سنتی نمایشنامه آن است که «هملت» می خواهد از عموی قاتلش انتقام بگیرد. اما شکسپیر این درونمایهٔ مرسوم را گرفته و آن را با الگوهای ساده تری از عشق آمیخته است و بدین طریق به نحوی شگرف بحران «هملت» و احساس او را مبنی بر اینکه «گرفتار دام» است مطرح می سازد. اول اینکه انگیزهٔ تنفر «هملت» از عمویش، به طور متناقض، عشق او به پدرش است، دوم اینکه مأیوس شدن او از مادرش: «ای ضعف، نامت زن است»، تا اندازه ای به این دلیل است که او خاطرهٔ «هایپیرون»[۹۹] را به خاطر «مردی شهوانی و دیو صفت» از یاد برده است، و تا اندازه ای نیز به خاطر این است که مفهوم عشق رمانتيك «هملت» جوان را خدشه‌دار کرده، و تا اندازه ای نیز به این دلیل که «هملت»، به عنوان يك عکس‌العمل، کار مادرش را زنا به حساب می آورد. اما شاید بزرگترین عامل این سرخوردگی دست کم از دید بسیاری از مفسران مدرن این نمایشنامه، آشوب روانی و احساسی ای است که به واسطه عقده اودیپ بوجود آمده است: احساس «هملت» نسبت به مادرش، احساس پسری مطرود نیست، بلکه احساس عاشقی سرخورده و حسود است. سوم اینکه برداشت های «هملت» از عشق رمانتيك، که مادرش سعی

۹۹. رب‌النوع آفتاب که «هملت» در اینجا پدرش را بدو تشبیه ساخته است.

بر فروپاشی آنها دارد، متوجه شخص «اوفلیا»ست. این عشق رمانتیك، متداوماً آشفتگی **خود** «هملت» را پیچیده تر ساخته و کل درونمایه،را جان می بخشد. «پولونیوس»، بی آنکه «هملت» بداند، «اوفلیا» را از دیدن او منع می کند، درخواست روح برای انتقام گیری، این مسأله را برای «هملت» غیرممکن می سازد که به خواستگاری فکر کند: مصالح مملکتی ممکن است ازدواج او را با شخصیتی دیگر ایجاب کند (پرده اول، صحنه سوم). «اوفلیا» با دروغ گفتن درباره اینکه پدرش کجاست، «هملت» را قانع می کند که او نامهربان و دوروست (پرده سوم، صحنه اوّل). آمیزه ای از این عوامل، واکنش خشونت آمیز «هملت» علیه «اوفلیا» و علیه «جنس زن»، از جمله مادر خودش را، رقم می زند: «اگر قطعاً تصمیم داری که ازدواج بکنی به مرد احمقی شوهر بکن. مردان عاقل اصلاً زن نمی گیرند، زیرا می دانند که شماها ایشان را به چه حیوانات عجیب و غریبی تبدیل می کنید.» (پردهٔ سوم، صحنه اوّل).

دوستی «هملت» و «هوراشیو» اگرچه به پای احساساتی که به‌واسطهٔ عشق رمانتیك داستان بروز می کند نمی رسد، لیکن می تواند به عنوان احتمالاً پاکترین و بی آلایش‌ترین نوع عشق در این نمایشنامه مطرح باشد. مسلماً از دید تماشاگران دورهٔ الیزابت، دوستی و رفاقت یکی از برگزیده ترین خصایل بوده است. و دوستی میان دو مرد از روزنهٔ مفاهیم امروزی آن یعنی همجنس بازی نگریسته نمی شد، بلکه از دید مردم دورهٔ الیزابت، به مثابهٔ عشق ایده آل افلاطونی به حساب می آمده است. بنابراین «هملت» به «هوراشیو» می گوید:

> «نه، گمان مبر که من تملّق می گویم. تو برای کسب معاش، هیچ سرمایه‌ای جز روح پاك خودت نداری.»

و اضافه می کند:

> «اما من... از اوّلین دقیقه‌ای که روح من توانست در میان مردمان تمیز بدهد و آزادی خود را حس کرد، ترا برای مصاحبت خود اختیار کرده، محبّت خود را بر تو موقوف داشته است... آن مردی راکه بنده شهوت نباشد به من نشان بدهید تا من او را در سویدای قلب خود جای بدهم، چنانکه ترا اینك جای داده‌ام...» (پرده سوّم، صحنه دوّم).

خصایص مختلف عاطفی «هملت» و خانوادهٔ «پولونیوس» شباهت‌هایی در دو سطح مختلف دارد: ۱ـ در این خانواده یك سلسله روابط فردی بدل[۱۰۰] وجود دارد. ۲ـ این خانوادهٔ کوچکتر نماد خانواده بزرگتر سلطنتی است. با توجه به این نکته، باید زمینهٔ مطالعات خود را

۱۰۰. Foil: شخصیتی که برای مقایسه و تقابل با شخصیت دیگری مطرح می شود، به طوری که شخصیت مهمتر، بهتر نشان داده شود. برای مثال «هملت و هوراشیو» یا «هملت» و «لایریتیس» که در این مقایسه خصایص «هملت» بهتر مشخص می شود.

کاملاً وسعت بخشیم، یعنی تجهیزات خود را تقریباً دو برابر کنیم تا بهتر بتوانیم شبکه عواطف بشری را بشناسیم. نباید فراموش کنیم که چهره های فرعی غالباً به عنوان بدلهایی در شناخت قهرمانان، ما را یاری می کنند و «پی رنگ» فرعی می تواند برای توازن بخشیدن و روشن ساختن خطوط «پی رنگ» اصلی بکار رفته باشد.

از نمونه اول یعنی چهره های بدل یکدیگر، «هملت ـ لایریتیس»، «روح ـ پولونیوس» و «گرترود ـ اوفلیا» را می توان نام برد.

در مورد دوّم درمی یابیم که «پی رنگ» فرعی قبل از پردهٔ پنجم به فاجعه (مرگ پولونیوس و اوفلیا) می انجامد و درونمایه‌های آن مشابه درونمایه‌های «پی رنگ» اصلی اند. الگوی خانوادگی نیز در اوایل نمایشنامه هنگامی که «لایریتیس» با پدر و خواهر خود وداع می گوید رخ می نماید. حس وظیفه شناسی فرزندی حتی نسبت به پیرمردی ناتوان و حتی «اوفلیا»یی مطیع و ساده دل که می گوید «از شما اطاعت خواهم کرد سرور من»، به فاصلهٔ کمی همچنین در فریاد «هملت» خطاب به روح نمود می یابد:

«ترا فراموش نکنم؟ آری، ای روح بیچاره. تا وقتی که در این سر بی‌سامان و حواس پریشان حافظه و هوشی باقی باشد من ترا فراموش نخواهم کرد.» (پرده اوّل، صحنه پنجم).

عشق «اوفلیا» به پدرش هنگامی که به دست محبوبش کشته می شود. سوزنده و جگرخراش می نماید (و بازتاب فریاد «هملت» است)، در صحنه جنون خود تصنیف‌هایی می خواند: «بگیرید، این گل اکلیل است که نشان یادبود است. خواهش می کنم دوست بدارید و فراموش نکنید....» (پرده چهارم، صحنه پنجم). دو الگوی خانوادگی در پرده های چهارم و پنجم، هنگامی که «لایریتیس» دست اندرکار تدارك انتقام قتل پدر از «هملت» است و در هنگام جدال با او در کنار جسم بیجان «اوفلیا»، با هم پیوند می خورند. در خانوادهٔ «پولونیوس» الگوی وظیفه شناسی و اطاعت پدر فرزندی که با عشق پاك در هم آمیخته با تعهد مسکوت «هملت» برای انتقام گیری در اوج عشقی صمیمانه، در تقابل قرار می گیرد. این تشابه از دید «هملت» که در مورد «لایریتیس» می گوید: «من در تصویر کار خود، چهره او را می بینم» پنهان نمی ماند.

عشق «هملت» به والدین خود و به «اوفلیا»، دوستی او با «هوراشیو»، عواطف میان افراد خانواده «پولونیوس»، همه از نظر عرفی اصیل و پسندیده هستند. امّا نمودهای دیگری نیز وجود دارد که بیانگر شهوت پرستی «گرترود» و «کلادیوس» و عشق سبعانه ای است که حتی خود آنها دست کم به طور تلویحی بدان معترفند. اگرچه ازدواج آنان ظاهراً قانونی است، (هنری هشتم ازدواجی مشابه آن را قانونی اعلام کرد) «هملت» و شبح آن را «زنا» می نامند و ماهیت حیوانی و

شهوانی آن به صورت یك بن مایه در تصویرها و نمادهای سراسر نمایش آشکار می گردد. برای نمونه شبح، «کلادیوس» را به صورت: «آن حیوان جانی و زناکار....» که در «بستر شهوت و زنا» خوابیده، نام می برد. (پرده اول، صحنه پنجم). در تصویرپردازی مشابه آن «کلادیوس» می پذیرد که برای تصاحب ملکه و تاج و تخت، مرتکب قتل گشته است، برادرکشی ای که: «عفونت آن تا آسمان رسیده است» (پرده سوم. صحنه سوم). هنگامی که ملکه گناه خود را نسبت به «هملت» می پذیرد به روح خود رجوع کرده و آنجا: «چنان لکه های سیاهی می بیند که رنگ آنها هرگز زایل نخواهد شد»:

هملت به او تعرض می کند که: «در بستری آلوده از عرقی ناپاك و در فساد و پلشتی به عشق ورزی پرداخته ای» (پرده سوم، صحنه چهارم).

وقتی «هملت»، «کلادیوس» را می کشد می گوید: «ها، ای زناکار، آدم کش، ملعون این زهر را هم بنوش.» (پرده پنجم، صحنه دوم). به طور خلاصه عشق آنان به شهوتی که در غزل شماره ۱۲۹ شکسپیر بیان گشته بود شباهت زیادی دارد: «باختن نقد روان و روح در رسوایی و شهوت بدن.» حتی اگر فرض کنیم که چیزی ورای هرزگی در عشق «گرترود» به «کلادیوس» وجود دارد، اغفال جنسی «کلادیوس ـ گرترود» با علقه های پاك و بی آلایش دیگر شخصیتهای نمایشنامه در تضاد است.

۲ـ۴. دامها و بن مایهٔ عقل، جنون و ددمنشی

تصویرپردازی حیوانی نمایشنامه (و غزل ۱۲۹) ما را به کشف بیشتر تضاد بین سرشت های سبعانه و نیز متعالی تر بشری رهنمون می سازد، چرا که تضاد تنها میان شهوت و عشق مطلوب نیست. «هملت» این تضاد را در قطعه ای مملو از واژه هایی که خود یك نمود را بوجود می آورند، نشان می دهد:

> «راستی بشر اگر عمده اشتغال شبانه روزی خود را خفتن و خوردن قرار دهد به چه درد می خورد؟ چنین کسی حیوانی بیش نیست. بی شك آن کسی که ما را آفرید و ما را به چنین قوهٔ بسیطی از پی تعقل و نگریستن به گذشته و آینده، ممتاز داشت، مقصودش آن نبود که این عقل شریف در وجود ما عاطل بماند و به فساد بیفتد. اما من نمی دانم گرفتار نسیان حیوانی شده ام و یا وسواسی دامن گیر من شده است که بیش از آنچه باید و شاید راجع به عاقبت امر می اندیشم. اگر چنین باشد این وسواسی است که یك قسمت آن از عقل و احتیاط تشکیل یافته است و سه قسمت آن از جبن و بی غیرتی. نمی دانم من که باعث و اراده و وسایل و نیروی نیل به مقصود خودم را دارا هستم از چه روی هنوز زنده

هستم ولی دست روی دست گذاشته‌ام و می گویم، «باید این کار را کرد؟» (پرده چهارم)

«کلادیوس» بعدها از کم عقلی و بی خردی می گوید: «راستی بشر اگر از عقل عاری شود بیش از یك تصویر یا حیوان نیست.» (پرده چهارم، صحنه پنجم). و با این وجود همین «کلادیوس» است که شهوات و هرزگی‌های لجام گسیخته و به دور از عقلش او را از انسانیت، منحرف کرده و باده گساری او، «هملت» را علیه آدمیان و رذائل آنان، برمی انگیزد (پرده اول، صحنه چهارم)، هنگامی که منطق الهی رخ برمی بندد بی‌منطقی به صورت بیماریهای روانی مختلف در نمایشنامه چهره می نماید.

«اوفلیا» در پرده چهارم کاملاً دیوانه است: کار او که پدر و دلداده خود را از دست داده است، بدانجا رسیده که تصنیف‌های پیش پا افتاده و حتی مبتذل می خواند. «پولونیوس» اگرچه دیوانه نیست، اما پیر و فرتوت است. به طور کنایه و طرفه‌آمیز می توان گفت که اوست که می کوشد تا دلیل جنون «هملت» را دریابد و تباهی ای را که او دنبال می کند، می توان با رنجی که سالها او را در ربوده مقایسه کرد. «هملت» یقیناً دیوانه نیست و توضیحاتی که خود او در مورد خط مشی و اعمال خود می‌دهد سلامت عقل و ساختگی بودن دیوانگی او را آشکار می سازد. (پرده اول، صحنه پنجم ـ پرده سوم، صحنه دوم ـ پرده سوم، صحنه چهارم). اما این تصنع و شدت احساس، خطوط بعدی درونمایه‌های «دیوانگی و فرزانگی»، «منطق و بی‌منطقی»، «بشر و حیوان» هستند. افسوس و تأسف «اوفلیا» بر رفتار «هملت» این تداخل عمل را نشان می‌دهد.

> **«افسوس. چه فکر بزرگواری مختل شده است. چشم درباری، شمشیر سرباز و زبان ادیب سخنور را داشت گل امید این کشور زیبا بود. آینه آداب و نمونه برازندگی و منظور همه منظورها بود. افسوس که سقوط کرده و سخت فرومانده است. آه چه بدبختم من که به سوگندهای او گوش فراداشتم، و اینك عقل مقتدر او را می‌بینم که مانند زنگهای شکسته، خارج آهنگ و مغشوش شده است. آن پیکر و چهره بی‌مثال که شاخ گل نوشکفته زندگانی بود دستخوش دیوانگی شده است و از هم پاشیده است.»** (پرده سوم، صحنه اول).

این وصف عاشقانه به همینجا ختم نمی شود و ارتباط کامل آن با قضیه در پرده بعدی هنگامی که «اوفلیا» خود: «دستخوش دیوانگی شده است و از هم پاشیده» دیده می شود.

این سه سطح از سرگشتگی روحی یعنی: جنون واقعی، جنون ساختگی و خرفتی، به یك معنا، نمودهای منفی این قضیه‌اند که «بشر چیست»؟ در بن مایه‌های عشق و منطقی منحرف گشته، می توانیم درونمایهٔ «مردانی که به دام افتاده اند» و یا در دام حماقت و یا سرشت پست‌تر خود گرفتار آمده اند را ببینیم. «هملت» آنجا که فریاد می‌زند: «بشر عجب شاهکاری است.» رو

به سوی جنبه‌های والاتر سرشت آدمی دارد. بن مایه‌هایی که اکنون پی گرفتیم و مطرح ساختیم یعنی هم آنان که «اوفلیا» به آنها می اندیشید در اینجا نیز رخ می نمایند:

«بشر عجب شاهکاری است، در عقل و دانش چقدر شریف، در قوه و استعداد چگونه بی‌پایان، در پیکر و رفتار چه بسیار شکیل و اعجاب‌انگیز، در عمل چگونه همانند فرشتگان، در فهم و ادراك تا چه پایه نزدیك به خدایان است. گل سرسبد عالم خلقت است. اشرف جانداران است. با این همه در نظر من، یك مشت خاك بیقدر و مقدار بیش نیست»
(پرده دوم، صحنه دوم)

در اینجا این نکته به طور تلویحی ابراز گشته است که بشر، حیوانی است، که قدرت عمیق عشق‌ورزی به او اعطاء گردیده است (و توانش لایتناهی است)، از این رو ما به یاد بن مایه انواع عشق می افتیم، این مسأله که بشر همچنین، «در عقل و دانش چقدر شریف است» به طور مستقیم بیان گشته است، و از اینجا تضاد میان عقل و جنون را بیاد می آوریم. از این گذشته بشر می تواند، «حرکت کند» و «دریابد» و این ترکیب، موضوع مهم بعدی ما خواهد بود.

۳ـ۴. دامها و بن مایهٔ فکر و عمل

«بن مایه» دیگری را که در سرتاسر نمایش دیده می شود، می توان تنش میان فکر و عقل نامید، چرا که «هملت» با هر دو سروکار دارد. این نکته در مشهورترین «تك گویی» هملت: «بودن یا نبودن» رخ می نماید:

«آری تفکر و تعقل همهٔ ما را ترسو و جبان می کند، و عزم و اراده هر زمان که با افکار احتیاط آمیز توأم گردد، رنگ باخته، صلابت خود را از دست می‌دهد. خیالات بسیار بلند به ملاحظهٔ همین مراتب، از سیر و جریان طبیعی خود بازمی‌مانند و به مرحلهٔ عمل نمی‌رسند و از میان می‌روند» (پرده سوم، صحنه اول).

«هملت» در دو تك‌گویی دیگر خود، به رابطهٔ بین اندیشه و قصورش در عمل کردن می اندیشد، «اکنون تنها گشته‌ام» (پرده دوم، صحنه دوم) و «چگونه تمامی موقعیتهای...» (پرده چهارم، صحنه چهارم). در اواخر نمایشنامه او آشفتگی عمل و تردید خود را به «لایریتیس» یادآور می گردد: «من تندخو و بی‌پروا نیستم. ولی چیزی در درون من است که خالی از خطر نیست.» (پرده پنجم، صحنه اول)، جمله‌ای که «کلادیوس» (که می توان مرتباً او را با «هملت» مقایسه کرد) به زبان می آورد، نیز به همین بن مایه مربوط است:

«به هرحال کاری را که میل به انجام آن داریم باید در همان وهلهٔ اول به انجامش اقدام کنیم زیرا میل، تغییرپذیر است و به شمارهٔ زبانها و دستها و رویدادها برای آن، موانع و

عوایق پیش می‌آید.» (پرده چهارم، صحنه هفتم).

«هملت» به هر میزان که از جدال و نبرد درونی خود میان فکر و عمل آگاه باشد؛ در هرحال دست به عمل می‌زند راز شبح را درمی‌یابد. نمایشی در درون نمایش ترتیب می‌دهد، «پولونیوس» را می‌کشد (او را به جای «کلادیوس» می‌گیرد) توطئه مأموران مخفی‌ای که او را تا انگلستان مشایعت می‌کنند، خنثی می‌کند سپس با دزدان دریایی دست و پنجه نرم می‌کند، بر «لایریتیس» پیشی می‌گیرد، «کلادیوس» را می‌کشد و بی‌پروایی را می‌ستاید.

«بی‌پروایی کردم، و شادم که چنین کردم. چه بسیار است مواقعی که نقشه‌های عمیق و پرپیچ و خم ما عقیم می‌ماند، کار، بر ما سخت می‌شود آنگاه یك حرکت دیوانه‌وار و خطرناك گره می‌گشاید و ما را نجات می‌دهد» (پرده پنجم، صحنه دوم).

در هرحال «هملت» در موارد دیگر بیشتر یك متفکر است. مثلاً در تك‌گویی‌هایش، گفتگوهای او با «هوراشیو» و «روزنکرانتز» و «گیلدنسترن»، ترس از اینکه مبادا شبح ابلیس باشد، و تصمیم او بر نکشتن «کلادیوس» (پرده سوم). این تضاد میان «هملت» متفکر و «هملت» عمل کننده، هم اشخاص بازی و هم نمایشنامه را در تنش دائمی نگه می‌دارد. «هملت» که گاهی اوقات چون «هوراشیو» فکور و گاهی اوقات چون «لایریتیس» و «فورتینبراس» مرد عمل است، مرتباً تغییر رأی می‌دهد و تا هنگامی که مرگ می‌خواهد او را دریابد، دست به کشتن «کلادیوس» نمی‌زند و پس از کشتن «کلادیوس» در آغوش «هوراشیوی» اندیشمند و فکور جان می‌سپرد. اما مدیحه او را سردار «فورتینبراسی» می‌سراید. «هملت» چونان پرنده‌ای اسیر بود که هرچه بیشتر برای آزادی خود تکاپو می‌کرد، بیشتر در دام فرو می‌رفت، تا اینکه مرگ وسیله رهایی او می‌گردد.

۴ـ۴. دامها و بحرانهای مذهبی ـ فرهنگی

قسمت اعظم این تنش در «هملت» نتیجهٔ جدال میان دو نوع اخلاقیات است، انتقامی که مطلوب «هملت» و نیز شبح بوده است به‌طورکلی از کینه خانوادگی سرچشمه می‌گیرد یا شاید از فرهنگ باستانی دانمارك برخاسته باشد. باید پذیرفت که روحیه ملازمان یعنی وفاداری میان رهبر و پیروان هنوز دیده می‌شود: پادشاه کشته شده و کینه خانوادگی چنین حکم می‌کند که انتقام او گرفته شود، وظیفهٔ پدرفرزندی چنین اقتضا می‌کند که «هملت» مناسك انتقام را بجا آورد. احتمالاً مفهوم آلمانی تقدیر (Wyrd) نیز در تلمیحات متعدد «هملت» به تقدیر دیده می‌شود. (پرده اول، صحنه چهارم ـ پرده پنجم، صحنه اول ـ پرده پنجم، صحنه دوم) ولی صرفنظر از فرهنگ آلمانی

«هملت»، قوانین الهی نیز خودکشی (پرده اول، صحنه دوم) و قتل و انتقام را مردود می شمارد. چرا که «هملت» نه تنها «توتنی»[۱۰۱] است، بلکه مسیحی نیز هست. والاترین خصایل از دید مسیحیت عشق ورزیدن است و ارتکاب قتل، تخطی از این اصل است، همان‌طور که حتی «کلادیوس» نیز این را بخوبی می‌داند. اتهام او: «نفرین ازلی نثار تو باد ای برادرکش»، نیز حائز اهمیت است. مطمئناً بازتاب افکار «کلادیوس» درباره هابیل و قابیل در مسامحه هملت برای کشتن عمویش دیده می شود. حتی شبح، هنگامی که مسألهٔ انتقام را مطرح می سازد، می گوید که: «آدمکشی حتی اگر لازم باشد کاری کریه است»، آگاهی «هملت» از مسائل مسیحیت، هنگامی که آگاهانه قتل «کلادیوس» را به تعویق می اندازد او را به طرز طرفه آمیز به «نقطه عطف»[۱۰۲] نمایش می‌رساند. او درمی‌یابد که احتمالاً «کلادیوس» به درجه ای از تعالی رسیده است و اگر چنین چیزی درست باشد، «کلادیوس» به بهشت می‌رود، و انتقام «مشرکانه»[۱۰۳] عقیم خواهد ماند. بنابراین «هملت» بایستی منتظر زمانی باشد که روح «کلادیوس» در برزخی عظیم‌تر قرار گیرد. او «پولونیوس» را که به جای «کلادیوس» گرفته در خوابگاه ملکه یعنی جایی که شهوت «کلادیوس»، روح او را ملعون ساخته است می‌کشد. ولی در هر صورت زمانی «کلادیوس» را می‌کشد که «کلادیوس» قبلاً توطئه قتل او را چیده است.

بنابراین حکم مسیحیت به عشق و محبت به دشمنان خود با حکم مشرکانه باستانی مبنی بر گرفتن انتقام پادشاه و پدر، تلاقی می‌یابد. به همین ترتیب اندیشه و عمل نیز تحت‌الشعاع قرار می گیرند و هماهنگ می شوند. اما نتیجه هماهنگ گشتن عمل و اندیشه تنها با مرگ افراد اصلی حاصل می‌آید. آنها با خود و با یکدیگر درگیر شده اند. آنان در دامها و تله‌ها و تورها گرفتار آمده و در این وادی حیرت که زندگی نامیده می شود به اینجا رسیده اند که آنچه را که از درك کامل آن عاجزند، تجربه کنند و با آن رویارو شده و آن را دریابند. احساسات و افکار خاص آنان برخی خوار و حقیر، برخی شریف و درست، و همچنین تردید آنان در عمل کردن و اصول رفتاری آنها یکجا گرد آمده تا آنان را در دام بیندازند. آنان زندگی را دریافته و نهایتاً با مرگ رویارو گشته‌اند. خواننده یا بیننده با شرکت در نمایشنامه، به معنای این وادی حیرت یعنی زندگی و اینکه رهایی از آن چقدر مشکل و محدود است، دست می‌یابد.

شاید معنای آخرین سطر نمایش هملت همان گفته‌ای باشد که او پس از رهایی از دامها و تله‌ها و رهایی از کشورش و جدال بر زبان می‌آورد. «آه، دیگر خاموشی است».

---

۱۰۱. Tuetonic: از نژادهای آلمان قدیم

102. Turning Point

103. Pagan

گذشته از چهار «بن‌مایه» که پی گرفتیم زنجیره‌های تصویری - درونمایه‌ای و بیانی دیگری نیز، مقام خود را در چشم انداز نمایشنامه هملت، دارا می‌باشند. به طوری که هر رشته، الگوی خاصی را برای ارائه غنای تجربه این اثر بکار می‌اندازد. اما این چهار «بن‌مایه» کافی است که بتوانیم نشان دهیم شناخت غنای مفهوم مشهورترین اثر «شکسپیر» می‌تواند با پیگیری برخی نمودها و بن‌مایه‌های به هم پیوسته نمایشنامه آغاز گردد.

ما در این فصل، برداشت خود را از «هملت» بیان کردیم. تصویرها، جملات و درونمایه‌های ادبی همچون نت‌ها و ملودیهای موسیقی زیر و بم پیدا می‌کنند و به هم می‌پیوندند، یا با هم برخورد می‌کنند.

هر یك از اینها می‌تواند نمودی از کل الگو، یعنی سرنخی برای درك کامل تجربه اثر هنری باشد.

همینکه بدانیم این نمودها چگونه ما را یاری می‌کنند، بینش عمیق‌تری نسبت به ماهیّت هنر و ادبیات برای تبادل نظر بدست می‌آوریم. در عالم هنر، همچون زندگی واقعی، ممکن است در نظر اول متوجه تمامی روابط نهفته در یك موقعیت نشویم، اما با آگاهی تدریجی بر آنان، غنا و پیچیدگی و هدف هنر بر ما آشکار می‌گردد. در تلاش برای رسیدن به معنای ادبیات، از کشف ناشناخته‌ها و شناختن کامل چیزهایی که روزگاری فقط به‌طور مبهمی از آنها آگاهی داشتیم، از کارمان لذت می‌بریم و از آن بهره‌مند می‌شویم[۱۰۴].

دیگر رویکردها

در هر برههٔ خاصّی از تفسیر بالندهٔ یك قطعه ادبی ممکن است خواننده، با توجه به جهت‌گیری و گرایش خود به یکی از رویکردها ـ تذکره‌ای، تاریخی، صورت‌گرایی یا روان‌شناختی ـ پاسخی خاص ارائه دهد، ولی در هرحال مطلوب چنین است که پاسخ نهایی ترکیبی باشد. چرا که هر اثر ادبی نشان دهنده اندوخته‌ای از تجرّبهٔ بشری است. و از آنجا که تجارب بشری چند بعدی‌اند، ضروری است که خواننده نیز راههای گوناگونی برای تشخیص و تحقّق آن تجربه‌ها بکار گیرد.

بنابراین در این فصل ما نمونه‌های دیگری از رویکردهای ادبی معاصر را ارائه می‌دهیم، نخست بدان جهت که این رویکرد با رویکردهای فصول پیشین متفاوتند، و دیگر آنکه این رویکردها بر برخی از جنبه‌های فصول قبل، البته به گونه‌ای متفاوت تأکید می‌کنند. بعلاوه ما در این فصل از سیاق معمول خود کمی فاصله می‌گیریم، بدین معنی که تفسیر چهار متن ادبی که معمولاً در فصول گذشته ارائه می‌شد دیگر در اینجا مطرح نخواهد گشت، بلکه بیشتر یك سلسله رویکرد را که مطالعه آنان سودمند می‌نماید ارائه می‌دهیم.

در واقع می‌توان گفت این فصل، دنبالهٔ منطقی پنج فصل اول بوده و فصل پنجم به مثابهٔ پلی است بین این فصل و چهار فصل اول. چهار فصل اول، نشانگر رویکردها و شیوه‌های بررسی خاصی است. در فصل پنجم به جمع‌بندی برخی از دیدگاههای فصول پیشین پرداختیم که شگرد مطالعه و پژوهش دقیق که منظور نظر صورت‌گرایان است را با رویکردهای دیگر درهم آمیزد، بنابراین این رویکردها نه تنها خواننده را به درون اثر هنری می‌برند (همچون رویکرد

صورت گرایانه) بلکه او را به حوزه های دیگری مانند نکات ارزشی، مذهب، نکات اجتماعی و فلسفی ای می کشاند که ورای جنبه های زیباشناختی موردنظر صورت گرایان است.

فصل پنجم با تأکید بر بررسی نمادها (نمادهای متواتر) واژه ها، بدایع و صناعات ادبی یا بن مایه های دیگری که ما را به غنای اثر هنری و تجربهٔ آن سوق می دهند، خود فصلی ترکیبی بشمار می رود: این فصل شیوه بررسی و مطالعه دقیق را با روش رویکردهای سنّتی و نگرشهای روان شناختی درهم می آمیزد و این خود نشانگر این است که غنای تجربه ادبی، همچون خود زندگی و حیات، ترکیبی است از عناصری متنوع و هریك از اینها می تواند به دیگری مربوط باشد. در فصل حاضر ما رویکردهای دیگری را که خواننده می تواند پی گیرد و در هریك از موقعیّتهای خاص برای دستیابی به غنای ادبی مذکور به کار بندد، ذکر می کنیم.

این فصل، گذشته از ترکیبی بودن، ویژگیهای متعدد دیگری نیز دارد، پس از کامیابی شگرف و بسزای منتقدین جدید در تأکید بر مراجعه به متن چاپی کتاب و درنظر گرفتن آن به عنوان یك اثر هنری، جای تعجب که نیست، هیچ، بلکه بسیار هم منطقی است که به عنوان عکس العمل در برابر این گروه، نظریه هایی مطرح شود که از صورت گرایی به دور باشد. برخی از «مکاتب» یا رویکردها چنین القا می کنند که صورت گرایان با تأکید بر اثر هنری از انسانی بودن تجربه ادبی و فضای اجتماعی ادبیات غافل مانده اند و یا نگرش واقعاً ترکیبی و التقاطی را تحریف کرده اند، (مثلاً به واسطه مردسالار[1] بودن). در نتیجه بسیاری از رویکردهایی که در اینجا بررسی خواهیم کرد، از روش عینی منتقدان نو فاصله می گیرند.

از این گذشته برخی از رویکردهای این فصل، ریشه ای اروپایی دارند. جنبش عظیم منتقدین نو، با علقه ها یا حتّی ریشه های انگلیسی، در آمریکا مرکزیّت یافت. اما نهضتهای اخیر چون «ساختارگرایی»[2]، «سبك شناسی نوین»[3] و «پدیدارشناسی»، غالباً زمینه اروپایی داشته و تأثیری بسزا بر نقد آمریکا برجا نهاده اند. سوم اینکه برخی از رویکردهای این فصل از برخی جنبه ها کاملاً سنتی بوده و تا حدی در فصل اول بدانها اشاره گشته است ولی این بدان معنی نیست که تمامی این رویکردها را بتوان در زمینهٔ سنتی منظور کرد. زیرا اگرچه منشأ آنها تا حدی سنتی محسوب می گردد ولی حضور آنان در صحنه، چیزی متفاوت را می نمایاند. منظور ما مثلاً «رویکرد نوارسطوییان»[4]، کلامی[5]، انواع ادبی[6]، سابقه مفاهیم (تاریخ اندیشه)[7]، و پژوهشهای

1. male - dominated
2. structalism
3. new stylistics
4. Neo - aristotelian - Approach
5. Rhetorical
6. Genres
7. The History of Ideas

منشأیابی و تأثیر[8] (از جمله برخی جنبه‌های نقد تکوینی[9])، است.

از خصایص دیگر این فصل نحوه عمل خاص آن است. این مباحث بر چهار اثر قبلی، یعنی **ماجراهای هکلبری فین، هملت، جوان نیکوخصال و به دلبند شرم‌آگین خویش** اعمال نخواهد شد. بلکه یازده بخش آینده همچون پله‌هایی برای مطالعه ترکیبی و التقاطی که ذکر آن رفت، در مورد هر اثر هنری، بکار می‌روند. در هریك از این بخشها اندکی با رویکرد موردنظر، با تاریخچهٔ آن، با نکات مشترك این رویکرد با دیگر رویکردها، غالباً با نام و آثار منتقدان این رویکرد، و گاه نیز با نمونه‌هایی بسیار خلاصه از رویکرد مورد نظر آشنا می‌شویم. غالباً هر مبحث، زمینهٔ گسترده ای را در برمی گیرد. به طوری که از سویی، مبتدیان می‌توانند دست کم از ماهیت این رویکرد آگاه گشته و از سوی دیگر، خوانندهٔ آگاه می‌تواند دریابد که برای مطالعه و دریافت بیشتر اثر، چه اقدامی می‌تواند بکند. به همین دلیل است که این مباحث، کاملاً مرجع گونه بوده و گاهی اوقات شبیه به نوعی کتاب شناسی است که با حاشیه نویسی توأم گشته باشد. تمامی مقالات و رسالات موجود به‌طور مستقیم و صریح رویکرد مورد نظر را القاء نمی‌کنند، بلکه پیشنهادی بوده و غالباً شامل تفاسیر و حواشی و کتاب‌شناسی‌های مربوطه است که مطالعات بیشتر خوانندگان علاقمند را میسر می‌سازد.

به طور خلاصه می‌توان گفت، این فصل که به نام «رویکردهای دیگر» نامیده شده است، مفهومی را که در جای جای این کتاب مطرح گشته است، پی می‌گیرد: از آنجا که ادبیات، بیان کلامی و هنری «بشر به عنوان بشر» با تمامی غنا، عمق و پیچیدگی مستتر در آن است، نقد ادبی ضرورتاً التقاطی است، چرا که هیچ روش مطالعاتی نمی‌تواند تمامی نکات و جنبه‌ها را به تنهایی در برگیرد همان‌طور که هیچ مفهوم ساده ای نمی‌تواند تمامی معنای بشریت را در برگیرد. از آنجا که ما برآنیم رویکردهای متعددی را ارائه دهیم، یازده مبحث بعدی را به ترتیب الفبایی[10] ارائه می‌دهیم تا هیچگونه تبعیضی قائل نشده باشیم.

۱. نقد ارسطویی (شامل «مکتب شیکاگو»)

کمتر کتابی در زمینهٔ نقد ادبی می‌تواند همانند فن شعر ارسطو (قرن چهارم پیش از

---

8. Source and Influence studies

9. Genetic

۱۰. با توجه به املای انگلیسی آنها

میلاد) قرنها پابرجا و پرنفوذ باشد. سرمنشأ نظریات ما در باب نمایشنامه و حماسه، تشخیص انواع ادبی به عنوان رویکردی در مطالعه قطعات ادبی و روش شناسی‌های موجود در زمینه مطالعه یك یا چند اثر و سپس استنتاج نظریه از اثر ادبی زنده را می‌توان ملهم از فن شعر دانست: از دید تخصصی‌تر، ما مفاهیمی از قبیل: پالایش، خصایص قهرمان تراژیك[۱۱]، (شخصیت نجیب و اصیل داستان، غرور تراژیك[۱۲] یا hubris و نقص تراژیك[۱۳])، عناصر تشکیل دهنده نمایشنامه؛ عمل یا «پی‌رنگ»، شخصیت، رأی[۱۴]، واژه گزینی[۱۵]، آهنگ[۱۶]، و چشم انداز[۱۷]، وحدت لازمهٔ پی‌رنگ و شاید مهمتر از همه آنها، مفهوم اصلی یا تقلید یعنی اینکه آثار ادبی، تقلیدی از اعمال هستند و تفاوت میان آنها تنها ناشی از تفاوت میان وسایط تقلید، موضوع تقلید، و شیوهٔ تقلید است، همه و همه را از فنّ شعر گرفته‌ایم.

عملاً هرخواننده ای هنگامی که یك نوع ادبی را از دیگری متمایز می سازد و یا می پرسد که آیا یکی از چهره های نمایشنامه «آرتورمیلر»[۱۸] به نام «ویلی لومان»[۱۹] می تواند تراژیك باشد یا نه، یا هنگامی که اظهار می‌دارد که «آهاب»، چهرهٔ داستان «ملویل» چگونه شخصیتی است، هنگامی که بیشتر بر «پی رنگ» تأکید می کند تا اشخاص و نوع واژه ها، یا نقش تقلیدی ادبیات را مورد تأکید قرار می‌دهد، در واقع روش «ارسطویی» را به کار بسته است. می‌توان مقدمهٔ «ماثیوآرنولد» بر اشعار خود را (سال ۱۸۵۳) به عنوان نمونه خوبی از نقد ارسطویی قرن ۱۹ بشمار آورد. در این قرن منتقدی گفته بود که: «منتقد ایده آل، اگر با توجه به ریزه کاری در کار عملی، استنتاج کند منتقد نو ارسطویی خواهد بود.» («استانلی ادگارهایمن»، تصوّر مسلح).

در این قرن مهمترین کاربرد اصول ارسطویی (و دلیل قرار دادن این رویکرد در این فصل به جای فصل اول که رویکرد سنتی بود، گرچه اصول آن بیشتر در آنجا کار برداشت) این است که این رویکرد با گروهی از منتقدین که در طول دههٔ ۱۹۴۰ در دانشگاه شیکاگو با یکدیگر همکار بوده اند، مرتبط بوده است. اعضای «مکتب شیکاگو» گرچه برجنبه انسانی نقد خود تأکید می کردند و امید زیادی داشتند نقدی گسترده ارائه دهند، تا حدودی علیه آنچه که به نظر آنان نوعی نقیصه و کمبود در کار «منتقدین نو» می نمود و به نظر «رونالد.اس کرین»، نوعی ورشکستگی و تك انگاری بود، بپا خاستند. در نتیجه آنان برای گسترش و باز کردن بیشتر

---

11. tragic hero
12. tragic pride
13. tragic flaw
14. thought
15. diction
16. melody
17. spectacle
18. Arthur Miller
19. Willy Lo man

رهیافتهای نقدی و «جمع آمدن» رویکردهای مختلف می کوشیدند و مدافع کاربرد اصول ارسطو بودند، چرا که این اصول به حدی جامع و اصولی می نمودند که می شد آنان را حتی در سطحی گسترده تر از کاربرد خود ارسطو بکار بست.

این ادعا را «کرین» در مقدمهٔ خود بر **نقد و منتقدین: گذشته و حال**[20] مطرح ساخت. کرین و همکارانش در آن کتاب مطالبی را که در سال ۱۹۳۶ منتشر کرده بودند تدوین کردند، علاوه بر «کرین»، «و.ار.کیتس»[21]، «ریچارد مکان»[22]، «نورمان ماکلین»[23]، «الدرالسون»[24] و «برنارد وینبرگ»[25] نیز در این زمینه دست اندرکار بودند. مقالات این کتاب که در سه بخش، تدوین یافته است، با مسائل «منتقدین برگزیده عصر حاضر»، شخصیتها و حوادث تاریخ نقد از زمان یونانیان تا قرن هجدهم و مسائل نظری مربوط به نقد و گونه‌های شعری سروکار دارد. (صفحه اول) تمام مقالات صریحاً «ارسطویی» نیستند، اگرچه «کرین» این نکته را روشن می سازد که «تأکید مقالات بر... ظرفیتهای مربوط به روند رشدی و کاربردهای مدرن... فن شعر ارسطو است.» گرایش کلامی برخی از مقالات با توجه به زمینه انسان گرایی و سنتی قابل درك بوده و ما را به این نکته متوجه می سازد که برچسب‌های ادبی هر رویکرد نبایستی لزوماً باعث این تصور غلط گردد که رویکردهای نقدی، متقابلاً یکدیگر را نفی می کنند. (برای مثال روشهای ژنریك (نوعی) را با روش کلامی مقایسه کنید).

یکی دیگر از آثار مهمی که توسط این نهضت پدید آمد **زبان‌های نقد و ساختار شعر**[26] اثر «کرین» است. اما اگرچه این کتاب و کتاب نقد و منتقدین به دفعات توسط منتقدین دیگر عنوان می گردد، تأثیر نوارسطوئیان شیکاگو کمتر از تأثیر منتقدین نو، یعنی کسانی که نئو ارسطوئیان علیه آنان جبهه گرفتند، است. برای مثال، ده سال پس از چاپ زبانهای نقد، «واتر ساتون»[27] چنین می نویسد:

> «موضع نوارسطویی که توسط «کرین» و همکاران او ترویج داده شده است، به واسطهٔ تأکید آن بر نظریه‌ها، دیدگاه تاریخی و نظام پژوهشی، موضعی ارزشمند است، اما این رویکرد تأثیر ناچیزی بر نقد عملی نهاده است و جنبش پویایی که سردمداران آن امید آن را در سر می پروراندند، هرگز تحقق نیافت، اگرچه کار آنان بدون شك از نو توجه به نقد نوع ادبی را بنا نهاد. در این راه «کنت بورك» و «نورثروپ فرای» به گونه‌ای متعارف و

---

20. **«Critics and Criticism: Ancient and Moderm»**
21. W.R.Keats
22. Richard Mckean
23. Norman Maclean
24. Elder Olson
25. Bernard Weinberg
26. **«The Languages of Criticism and the Structure of Poetry»**
27. Walter Sutton

منتقدان و پژوهشگران دانشگاهی دیگر به طور بارز نقش آفرین نقد مدرن آمریکا[۲۸] بوده‌اند.»

مبحث «ساتون» در باب نقد ارسطویی می‌تواند برای خوانندگان علاقمند مفید باشد، چرا که نه تنها جمع بندیهای مدون و مقتضی از کار آنان را ارائه می‌دهد، بلکه نقایص احتمالی این رویکرد و ارتباط آن با دیگر مکاتب نقدی را نیز روشن می‌سازد.

اگرچه ممکن است این گفته «ساتون» که مکتب شیکاگو تأثیر ناچیزی بر نقد عملی نهاده است، درست باشد، ولی در هرحال تجدید مساعی در نقد کلامی و احتمالاً نقد انواع ادبی و بعدها تأکید آتی بر داستان را می‌توان به عنوان گونه‌های تازه نقد ارسطویی بشمار آورد. چنین برمی‌آید که «دونالدپایزر»[۲۹] که می‌گوید: «مکتب نو ارسطویی را امروزه می‌توان در «قالبها و گونه‌های مؤثر و جدید» مشاهده کرد، چنین چیزی را در ذهن داشته است. «پایزر» برای نمونه از دو کتاب نام می‌برد: صورتك متلون بشر[۳۰] اثر «چارلز.س.والکوت»[۳۱] و ماهیت روایت[۳۲] اثر «رابرت شولز» و «روبرت کلوگ»[۳۳]. طبق گفته «پایزر» این کتابها، با شباهتهای میان: «کل هنر سریالی» و «داستان» که نمونه‌ای جدید از... عناصر پابرجای روایت و شخصیت‌پردازی بشمار می‌آید، سروکار دارند. از میان کتب، آثار و «والکوت»، «شولز» و «کلوگ»، به واسطه وجود این شباهتها، «بازتاب همان چیزی هستند که حال و هوایی ارسطویی دارند.» (مبادی زیباشناسی در داستان‌پردازی).[۳۴]

۲. نقد اصالت زن (Feminist Criticism)

اینکه آیا براستی در دهۀ ۱۹۶۰ شعوری نوین در آمریکا جان گرفت یا نه، تنها تاریخدانان آینده قادر به پاسخ دادن آن خواهند بود. گرچه تداخل و وابستگی نهضتهای مختلف اعتراض آمیز دهۀ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ از موضوع این مقاله خارج است، لیکن می‌توان در جنبه‌های مشترك بعضی نهضتهای خاص از جمله: اعتراض علیه جنگ ویتنام، تغییر و دگرگونی محیط و فضای کالجها و دانشگاهها در پرتو مسائل جانبی دیگری نظیر تغییر برنامۀ

---

28. **Modern American Criticisn**
29. Donald Pizer
30. **«Man's Changing Mask»**
31. Charlezc Walcutt.
32. **«The Nature of Narrative»**
33. Robert Kellogg
34. **A Primer of Fictional Aesthetics**

درسی، نهضت آزادیخواهی سیاهان، نهضت آزادیخواهی همجنس بازان، و نهضت آزادیخواهی زنان، انگشت نهاد. مجموعهٔ این حرکات دارای یك پیام مشترك است. در وجدان و ضمیر آمریکائیان چیزی به خطا رفته است و برای اصلاح این خطا، بازنگری آنچه که می توان آن را شیوه تفکر سفید مدار و وابسته به جنس مذکر آمریکایی نامید، ضروری است.

بخشی از این نهضت عمومی، و از دیدگاه ادبی شاید مهمترین بخش آن، پدیده ای است که از آن به عنوان «نقد ادبی اصالت زن» یاد می کنند. گرچه عقیدهٔ عموم براین است که نقد ادبی خوب وابسته به «جنس» نیست و بایستی شامل ضمیر زنانه نیز باشد. منتقدین نقد اصالت زن غالباً ادعا می کنند که نظریه‌های نقد پیشین «مرد سالار»[۳۵] بوده و از اینرو بایستی با دربرگیری وجدان و ضمیر زنانه از نو بازسازی شوند، حتّی اگر لازم باشد باید نظامهای ارزشی نقد را از نو بنا کنند. بسیاری از اینان معتقدند که «نقد اصالت زن» باید در وهله نخست دارای جهت گیری سیاسی و اجتماعی باشد. برخی دیگر معتقدند که برای رسیدن به نقدی ارزشمند، هم نقد ادبی و هم ادبیات باید با حرکت به سوی مسائلی ورای دو جنس زن و مرد، به دیدگاهی خنثی (یا می توان گفت دو وجهی) نائل آید. گرچه منتقدین «نقد اصالت زن» همگی در مورد تمامی این آراء و عقاید اتفاق‌نظر ندارند، لیکن در اعتراض علیه روشهای نقد پیشین همگی هم‌عقیده اند. در پاسخ کسانی که استدلال می کنند «نقد ادبی سره» گذشته هنوز، صرف نظر از اینکه نویسنده اش مذکر است یا خیر، نقدی ارزشمند و خوب محسوب می شود، و نیز برخلاف کسانی که مدعیّند که یك نقد ادبی معتبر ضرورتاً باید مطابق با واقعیات و عینی باشد، طرفداران نقد اصالت زن یکی از موارد یاد شدهٔ بالا را عنوان می کنند.

تعداد روزافزون آثار متعدد طرفداران و آثار رو به تزاید آنها در این زمینه خود مبیّن حیات و تداوم آنان است وگرچه آثار آنها هنوز در روند اصلی نقد ادبی آمریکا وارد نشده ولی نمی توان ادعایشان را در مورد ضرورت چنین رخدادی و نیز وقوع حتمی آن در آینده، ندیده گرفت. ارائه راهنمایی کوتاه به آثار معاصر این گروه خواننده را با روند توسعه این نهضت آشنا خواهد ساخت.

آثاری که در نقد «اصالت زن» مقامی دارند، بیشتر متعلق به دهه ۱۹۶۰ است و البته پیش از این دهه می توان از نویسنده برجسته «ویرجینیا وولف»[۳۶] و اثر معروفش اتاقی از آن خود[۳۷] (۱۹۲۹) نام برد. به هر جهت آغاز نهضت «نقد اصالت زن» مشخّصاً در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ رقم

---

35. male - dominated 36. Virginia Woolf 37. A Room of one's Own

خورده است و احتمالاً تشکیل «انجمن مقام اجتماعی زن» توسط «جامعه مدرن زن»[۳۸] به رشد و قوام آن کمك کرده است. برای نمونه می توان به یك عنوان از مأخذ کتاب شناسی که «کارول فیربانکزمایرز»[۳۹] تنظیم کرده است توجه نمود: زنان در ادبیّات: نقد دههٔ ۷۰[۴۰] این کتاب‌شناسی که آثار مربوط به ژانویه ۱۹۷۰ تا بهار ۱۹۷۵ را در برمی گیرد، شامل نقد جدید «اصالت زن» و نیز نقدهای سنّتی گذشته است که به مناسبت‌های مختلف با چهره‌های زن سروکار داشته‌اند. یك تحقیق کتاب شناسی در این مورد که توسط «شری ریجیستر»[۴۱] انجام گرفته است، به طورکلی آثار مربوط به سال ۱۹۷۰ به بعد را ذکر کرده است: او تشکیل کمیسیون «ام.ال.آ» را آغاز یك فعالیّت سازمان یافته و منسجم در زمینهٔ نقد ادبی می‌داند. (نقد اصالت زنان آمریکا: معرفی کتاب شناسی در زمینه نقد ادبی زنان: کاوشی در نظریات)[۴۲] تأکید بر دههٔ ۱۹۷۰ همچنین در یادداشتهایی که توسط «آنیس و پرات»[۴۳] نگاشته شده نیز آمده است، «شری ریجیستر» در مقالهٔ کتاب شناسی یاد شده تقسیمات فرعی نقد اصالت زن را مشخص می کند که از این سه شاخه، فقط دو تای اول آن کاملاً تعریف و تشریح شده‌اند.

۱ـ تجزیه و تحلیل تصویر زنان، تصویری که تقریباً به طور ثابت در آثار نویسندگان مرد ظاهر می‌شود. ۲ـ بررسی نقد موجود در زمینهٔ آثار نویسندگان زن. «ریجستر» معتقد است که شاخه سوّم باید بیشتر تدوین یابد، ولی به احتمال زیاد مهمّترین زیر گروه این نقد محسوب می‌شود: این شاخه حالتی «تجویزی» خواهد داشت، چرا که معیارهای لازم را برای ادبیّاتی که از نقطه نظر و دیدگاه «نقد اصالت زن» خوب محسوب می شوند، مشخص خواهد کرد. او معتقد است که این نوع نقد بیش از هر چیز در شیوه‌های مختلفی که ادبیّات با توسّل به آنها انگیزه آزادیخواهی را دنبال می کند، تبلور می‌یابد. در این مرحله «ریجیستر» مباحثات متعددی از منتقدین نقد «اصالت زن» را مطرح می‌کند:

۱ـ نقد ادبی، زمینه‌ای اجتماعی دارد و «نقد اصالت زن» همان زمینه را با هدفی اجتماعی ـ سیاسی دنبال می کند.

۲ـ داعیّه «عینیت گرایی»[۴۴] که توسّط منتقدین صورت‌گرا مانند منتقدین نقد نو عنوان شده است، هرگاه زمینه اجتماعی را نادیده بگیرد، ادعایی دروغین و ناکافی است. به همین ترتیب بسیاری از تفسیرات روان‌شناختی به واسطهٔ غفلت از درك ضمیر زن و در نتیجه بروز

38. Modern Language Association's Commission (mla)
39. Carol Fairbanksmyers
40. **Women in Literature: Criticism of the Seventies**
41. Cheri Register
42. **American Feminist Litrary Criticism**
43. Annis. V. Pratt
44. objectivity

اشتباهات و خطاهایی در زمینه ارزیابی‌ها و تفاسیر ادبی، ناقص بنظر می‌رسند. روش اسطوره ای «کارل یونگ» نمونه‌ای از این نقیصه است. «آنیس پرات»، در مقاله یاد شده، می گوید اگرچه کلیّه مطالعات خود را در زمینهٔ نقد اسطوره ای انجام داده و یکی از طرفداران آن رویکرد است و هنوز نیز از آن رویکرد استفاده می کند، لیکن معتقد است که نقد اسطوره ای در درك نقش زن، ناموفق بوده است. خود «یونگ» در اواخر عمر، پذیرفت که یکی از مشکلات عمده او و دیگر پیروانش، قراردادن و محدود کردن زن تنها در محدودهٔ «سایه»[۴۵] مرد بوده است. بنابراین تلقی زن به مثابهٔ «سایه» کاملاً موجه می نموده است. سپس زمانی که «یونگ» برآن می شود تا اشتباه خود را جبران کند، این بار ارزش زیاده از حدی به زن می‌دهد و او را کمال مطلوب[۴۶] می‌داند. با این وجود «پرات» از بینشهای یونگی استفاده می کند. برای نمونه او می نویسد که می تواند با بهره گیری از تعاریف «یونگ» در مورد «کاوش» قهرمان جوان برای بلوغ و «کاوش» قهرمان پیر برای «تولد دوباره» و «شخصیت‌یابی کامل»، روان قهرمان زن در ادبیات را بررسی نماید. وی همچنین معتقد است که او به عنوان یك منتقد «نقد اصالت زن» باید زن را به مثابه انسان بنامد. ولی در نظر «یونگ» زن چنین مقامی ندارد.

این نظریه که نهضت جدید در «نقد اصالت زن» نهایتاً به دیدگاهی منحصراً زن گرایانه نخواهد انجامید بلکه مآلاً منجر به پیش گرفتن نظریه‌ای خنثی خواهد شد، خود می تواند سبب اصلاحاتی شود که از این رویکرد حاصل می شود. ندای خنثی گرایی[۴۷] که البته نباید آن را با همجنس‌گرایی اشتباه کرد، در ساده ترین شکل خود در تفاسیری از قبیل تفاسیر «ژوزفین دونوان»[۴۸] دیده می‌شود. او می گوید: «اصول زیباشناختی نقد اصالت زن خود باعث تکوین تجربی فرایندی در زمینه نقد است که می‌توان بازتاب آن را به صورت تجارب «زنانه» در فرهنگ یافت.» در فرضیه یاد شده چنین بحث می‌شود که تاکنون فرهنگ، «مردگرا»[۴۹] بوده و این نهضت به سوی تکمیل جنبه‌های زیباشناختی و احساسی زن و مرد و در پی آن غنای فرهنگی و پالایش کامل فرهنگ گام برمی‌دارد. این عقیده به نحو گسترده ای در مقالهٔ «آنیس پرات» که ذکر آن رفت، و در متن کتاب «کارولین، جی. هیل براون»[۵۰]: به سوی شناخت

---

۴۵. Shadow: همان‌طور که بیشتر گفتیم زوایای منفی و تاریك وجود را در بردارد و صفات ناپسندی که دوست نداریم جزئی از شخصیت ما باشند

46. desidérata

۴۷. androgyny: که از سویی در برخی موارد می‌توان آن را دو وجهی نیز نامید.

48. Josephine Donovan 49. male - oriented 50. Carolyn G. Heelbrun

خنثی گرایی[51] آمده است. کتاب «هیل براون» با روحیهٔ تجویز دستورات سیاسی ـ اجتماعی برخی از پیروان «نقد اصالت زن» کمتر سروکار دارد. بلکه بیشتر در پی ترسیم مفهوم تاریخی «خنثی گرایی» و نیز اعلام این نظر است که: آثار بزرگ خنثی گرایانه‌ای بزودی از راه برسند.

۳. نقد براساس نوع ادبی

نقد براساس «نوع ادبی» که نقد «انواع» یا «گونه‌ها» نیز نامیده می‌شود، همچون بسیاری دیگر از رویکردهای نقد در حیطه رویکردهای سنتی آثار ادبی را ارزیابی می کند و در این زمینه قدمت این نوع نقد به فنّ شعر ارسطو می‌رسد. اما همانند برخی دیگر از رویکردهای نقد سنتی، این نوع نقد در قرن حاضر اهمیت گذشته را بازیافته و شاخص و معرف حرکتی شده است که به عنوان «نقد نوع ادبی» در طول دو هزار سال مطرح بوده است.

طی قرون متمادی از یونان کلاسیك تا دوره نئوکلاسیك چنین تصور می شد که اگر بدانیم که اثر ادبی متعلق به کدام «نوع ادبی» است، در مورد خود اثر خیلی چیزها دستگیرمان خواهد شد. نمونه‌ای می‌آوریم: يك فرد آتنی، پیش از تماشای یکی از آثار «سوفوکل» می‌دانسته که داستان توسط گروه کوچکی از هنرپیشگان بر روی صحنه می آید و در قسمتی از برنامه، گروه کر اشعار و مضامینی را خواهد خواند و موسیقی خاصی آنها را همراهی خواهد کرد. همچنین هنگامی که «ویرژیل»[52] می‌خواست حماسه‌ای درباره روم دورهٔ «آگوستین»[53] بنویسد، برآن بوده که مفاهیم خود را در قالب «نوع ادبی»ای که از هومر گرفته بوده است بریزد. او به طور قراردادی و مطابق با معیارهای این «نوع ادبی» درونمایهٔ حماسه خود را در سطور آغازین اعلام می کند، قهرمان خود را عازم سفر می سازد، او را در شرایط جنگی قرار می‌دهد و همچون حماسه **ایلیاد**[54] و **ادیسه**[55]، خدایان زیادی را در داستان خود وارد می کند. او حتی در دو نیمه «آنئید»[56] اعمالی کاملاً مشابه با اعمال «ادیسه» (در سفر) و «ایلیاد» (در جنگ) می آورد. مثالی دیگر بزنیم. از آنجا که خوانندگان «الکساندر پوپ»، در مکتب کلاسیك و در بین «انواع ادبی» مربوط به این مکتب پرورده شده بوده اند، بی تردید «هجو ـ حماسه»[57] او به نام **تجاوز به**

---

51. Toward a Recognition of Androgynyl
52. Virgile
53. Augustin Age
54. Iliad
55. Oddissey
56. Aeneid
57. mock -epic

طره گیسو[58]، بسیار جلب توجه می کند.

«پوپ» اصول و قراردادهای یك «نوع ادبی» (در اینجا حماسه) را اتخاذ کرده و آگاهانه و از روی عمد آنها را وارونه جلوه می‌دهد، درونمایهٔ حماسه «جدال پهلوان مآبانه» است که از موضوعاتی پیش پا افتاده سرمی گیرد. قهرمان، زن عشوه گری است با «سلاح»های متناسب خودش. سفر به سوی دادگاه «هامتون»[59] است که محل گپ زدن و شایعه پراکنی است. نبرد بر سر میز بازی ورق آغاز می گردد که در این نبرد، برگهای بازی به عنوان سربازان و لشکریان شمرده می شوند. سلاح، یك قیچی است، رجزخوانیهای حماسی درباره چیدن یك طرّهٔ مو است. نمونه دیگری از بکار گرفتن یك «نوع ادبی» با تحریف آگاهانه و عمدی سنت‌ها و قراردادها در **قصیده ای اندر رثای گربه‌ای محبوب که در تنگ ماهیهای طلایی غرق شد**[۶۰] دیده می شود. در اینجا نیز سبك، متعالی و موضوع عادی است و قصاید، مرگ، گربه‌ها و ماهیهای طلایی به نوعی درهم می آمیزند که یك «نوع ادبی» آیینه ای می شود برای پرداختن تصویرهایی که قرینه اصل است.

«نقد نوع ادبی» تفاسیری مشابه آنچه گذشت، ارائه می‌دهد. این نوع نقد در قرن هجدهم تأثیر بسیاری داشت و حتی می توان گفت که نقد غالب و سرآمد آن دوره شمرده می شد و همچنین به‌عنوان گونه ای نقد در قرن نوزدهم کمتر رایج بود، گرچه در لغت، انواع سنتهای ادبی از قبیل «نمایشنامه»، شعر غنایی و «رمانس»[۶۱] رایج بوده و هنوز نیز هستند. در هر صورت در قرن حاضر نگرشی نو به این نقد افکنده شده و بویژه در مسائل نظری نقد، توجه بیشتری به آن معطوف شده است.

دراین زمینه کتاب **کالبد شناسی نقد ادبی** اثر «نورثروب فرای»، از اهمیت زیادی برخوردار است، «فرای» در مقدمه کتاب خود در زمینه «لغت شناسی» و اصطلاحات مربوط به مرزبندی بین برخی انواع ادبی ما را مدیون یونانیان می‌داند و یادآور می‌شود که ما چندان پیشتر از او نرفته ایم. «فرای» می کوشد که این نقیصه را در کالبد شناسی خود جبران کند. اگرچه بخش عمدهٔ کتاب او در زمینهٔ نقد اسطوره ای است، ولی بخشی از آن، از جمله مقاله اول[۶۲] و چهارم[۶۳] آن، صبغه و فحوای نقد «انواع ادبی» را دارد.

---

58. The Rape of the Lock

59. Hampton

60. Ode On the Death of a Favorite Cat, Drowned in a Tub of Gold Fishes

۶۱. Romance: نوع ادبی‌ای که بیشتر در دوران قرون وسطی رایج بوده و در مورد ماجراهای عاشقانه و شوالیه‌آمیز نگاشته می‌شد.

62. Historical Criticism: Theory of Modes

63. Rhetorical Criticism: Theory of Genres

خلاصه کردن و جمع بندی نظریه های «فرای» کار شاقی است که ما با کمال خوشوقتی از آن چشم می‌پوشیم. اما در اینجا دو نمونه مشخص از شگرد او را در زمینه روشن ساختن یك مشکل نقدی نشان می‌دهیم که در عین حال بینش لازم در زمینه «نقد نوع ادبی» را برای ما فراهم خواهد آورد. «فرای» با توجه و اشاره به ریشه واژه های «نمایشنامه»، «حماسه» و «شعر غنایی» می گوید: اصل زیربنایی نوع ادبی، کاملاً واضح است و بنظر می‌رسد که اساس مرزها و دسته‌های نوعی (ژنریك) در ادبیات، بیان قالب و صورت ارائه شده اثر باشد. واژه ها را می توان در مقابل تماشاگران به زبان آورد و اجرا کرد، یا در مقابل شنونده بیان کرد، یا آنها را سرود و خواند و یا به روی کاغذ آورد. در جای دیگر می گوید: هدف این نوع نقد تنها این نیست که یك چنین قرابتها و سنت‌هایی را طبقه بندی کند بلکه بیشتر، روشن ساختن مفهوم آنان موردنظر است تا بتوان سلسله روابط ادبی گوناگونی را عرضه کرد که بدون وجود و حضورشان در یك متن و در زمینه ای مشخص، متجلی نمی شوند. این گفته های «فرای» مفید و مؤثرند، اما تفاوت چندانی با آنچه که ارسطو در فن شعر خود آورده است ندارند. اما در هرحال اگرچه «فرای» با ارسطو همسویی دارد، ولی در زمینه مطالعات مربوط به طبقه بندی و توصیف تقسیم‌بندی‌های اصلی و فرعی سبکها و انواع ادبی و از این موارد، پیشتر رفته است و اگرچه کار «فرای» قابل ذکر و چشمگیر است، اما واکنش‌های مختلفی را باعث گشته است. در اینجا می توان دو اثر را نام برد، که گاه به‌طور آشکار، به خاطر اینکه بینش‌های دیگری را در زمینه نقد انواع ارائه می‌دهند، با اثر «فرای» تفاوت دارند.

«ای.دی. هیرش»[۶۴] در کتاب اعتبار تفسیر[۶۵] فقط اشاره کوتاهی به «فرای» می کند و نگرشی کاملاً متفاوت در مورد «نقد انواع» پیش می‌گیرد. وی با بذل توجه کمتری به کالبدشناسی مبسوط ادبیات و نقد ادبی، به‌طور غیرمستقیم می گوید که طبقه‌بندی «فرای» نادرست است و هر اثر هنری آفریده ای منحصربفرد بشمار می‌رود. مهمتر اینکه او به دفعات نشان می‌دهد که چگونه درك معنای اثر هنری، توسط خواننده به درك صحیح خواننده دربارهٔ «نوع ادبی» خاصی که هنگام نوشتن کتاب مدّ نظر نویسنده بوده است، ارتباط دارد. اما «هیرش» مثلاً داستان کوتاه را با ساده نگاری در تضاد با «رقص با نقاب»[۶۶]، حماسه و از این قبیل قرار نمی‌دهد. اگر خواننده ای اثری را به اشتباه در یك گروه ادبی قرار دهد گویی آن را درست نخوانده است: انتظارات و تصورات قبلی مربوط به «نوع ادبی»، بر درك جزئیات کار

64. E.D. Hirsch

65. Validity in Inter pretation

۶۶. masque: نمایش توام با رقص و موسیقی (قرون ۱۶ و ۱۷)

هنری تأثیر می نهد: این پدیده در هر سطح و میزانی از پیچیدگی و تعقید کلام می تواند پدید آید، و خود انگیزه اولیه اختلاف نظر در بین مفسرین و خبرگان بشمار رود. او همچنین می گوید: «درك صحیح تنها در صورتی حاصل می آید که خواننده دقیقاً انتظاراتی هم سنخ با نیّات نویسنده داشته باشد.» بدین ترتیب اگر شخصی تجاوز به طرّهٔ گیسو را بدون داشتن کوچکترین اطلاعی در مورد حماسه، بخواند، گویی این شعر را نخوانده است چرا که اگر خواننده «سنّت ادبی»[۶۷] را تشخیص ندهد، تنها به سطح ساختگی و ظاهری اثر دست یازیده است. آن گونه که «هیرش» می گوید: هر گونهٔ «بیان مفاهیم» (هر «نوع ادبی») را می توان به عنوان نظامی از «سنت های ادبی» درنظر آورد. در جای دیگر «هیرش» می گوید که وقتی اثری را که آشنایی قبلی با آن نداشته ایم و یا اثری را که خود یك «نوع ادبی» جدید را معرفی می کند، می خوانیم، در واقع با تقطیع اثر به اجزاء کوچکتر سعی می کنیم توسط معلومات و دانسته های خود به سوی مجهولات برویم.

کتاب دیگری که ضمن ارائه رهیافتهای خاص خود ـ اگرچه بیشتر در زمینهٔ آثار داستانی ـ تلقی «فرای» از «انواع ادبی» را توصیف می کند، **ساختارگرایی در ادبیات**[۶۸]، اثر «روبرت شولز» است. نظر «شولز» بیش از «هیرش» به نقطه نظرات «فرای» نزدیك است، اما او نه تنها ویژگیهای طبقه بندی «فرای» را به صحنه مباحثه می کشاند، بلکه اثرات مساعی اخیر ساختارگرایی را نیز مطرح می سازد ـ در حالی که تأکید «فرای» تنها بر نقدهای اسطوره ای و «کلامی» است.

هر سه اثر نامبرده، گرچه بحث انگیز و برانگیزنده اند، ولی در بعضی موارد نیز کمی ثقیل و دور از ذهن بنظر می رسند، چرا که قطعات ادبی دقیقاً در یك طبقه یا گروه خاص ادبی (نوع ادبی) قرار نمی گیرند. حتی «تصنیف های عامیانه»[۶۹] که به طور آشکار به عنوان یك گونهٔ روائی مطرحند، می توانند در محدودهٔ «شعر غنایی» و «نمایشنامه» (به واسطه حالت دیالوگ گونهٔ آن) نیز قرار گیرد. این مشکل از ماهیت ذاتی ادبیات سرچشمه می گیرد: ادبیات بدیع، تخیلی، خلّاق و از این رو منحصر بفرد است. اما سوای این ویژگی چندگانهٔ ادبیات، تشخیص «نوع ادبی» و در نتیجه پدید آمدن یك سلسله انتظارات و چگونگی اقناع آنها و اینکه چگونه به صورت تخیلی شکل گرفته اند، خود کمك بزرگی در این زمینه است. شاید یکی از مفیدترین جنبه های «نقد

---

67. convention

68. **Structuralism in Literature**

۶۹. ballad: تصنیف های عامیانه ای که سراینده آن معمولاً ناشناس بوده و سینه به سینه نقل می شده و معمولاً ترجیع بند داشته است (گونه ای مَتَل)

نوع ادبی» این است که درگیر و دار کنکاش برای پی بردن به اینکه قطعهٔ ادبی موردنظر در کدام گروه قرار می گیرد، ادبیات را با تجربه درمی آمیزیم. اینکه بدانیم ما در نهایت چگونه شعر را طبقه بندی می کنیم، نکته چندان مهمی نمی نماید، چرا که تلاشهایی که در زمینه طبقه بندی انجام گرفته، حتی از طریق روشهای بسیار ساده، ما را به حدّ کافی به ویژگیهای شعر از دید «نقد نوع ادبی» نزدیك کرده است، تا جایی که نیاز به موشکافی و باریك بینی بیشتر احساس نمی شود.

۴. سابقه مفاهیم (تاریخ اندیشه)

مطالعهٔ یك قطعه ادبی با توجه به سابقهٔ مفاهیم نهفته در آن، تا حدی همانند رویکرد تاریخی است که در فصل اول آمده است. برای مثال مفهوم «انتقام» که در نمایشنامه های خاص دورهٔ رنسانس انگلیس دیده می شود، می تواند مستقیماً با مطالعات آثار «سنکا» در دانشگاههای قرن شانزدهم و در نتیجه با اوج گرفتن توجه به یونان و روم کلاسیك در طی این دوره، مرتبط باشد. چنین موردی باید همزمان با یك مفهوم خاص و نیز با روندهای تاریخی و محتوای ادبیات سروکار داشته باشد. همچنین هر نکته ای از شرح حال یك نویسنده به خوبی می تواند با تاریخ دوران او و با تأثیر روحیهٔ زمانه او بر یك اثر هنری خاص، مرتبط باشد، تأثیری که می تواند به نوبهٔ خود منتج از روندهای پیشین باشد. در این قرن ارتباط میان اگزیستانسیالیسم[۷۰] و تئاتر «پوچی»[۷۱] می تواند نمونه خوبی برای این ادعا باشد.

در هر صورت هنگامی که از «سابقه مفاهیم» سخن به میان می آید، شاید بیشتر مقوله ای فلسفی و غیرتاریخی موردنظر باشد، نوعی مطالعه که جدیدتر از تحقیقات روش، «تاریخی تذکره ای» رویکرد «سنتی» فصل اول است. این شاخه فرعی فلسفه توسط محققی به نام «آرتور.او.لاوجوی»[۷۲] در **زنجیره عظیم حیات: پژوهشی پیرامون سابقه یك مفهوم**[۷۳] که اینك از کتب برجسته است، وصف شده است. «استانلی ادگارهایمن»، آنچه را که اغلب خوانندگان نیز بدان آگاهند، بیان می سازد: «سابقه مفاهیم زنجیره ای فلسفی است که بیشتر توسط پروفسور «آرتور.او.لاوجوی» از دانشگاه جونزهاپکینز، ابداع شد. تاریخ اندیشه، کاوش و پی گیری

70. Existentialism
71. absurd
72. Arthur. O. Lovejoy
73. Great Chain of Being: A Study of The History

واحدهای تفکر فلسفی از طریق مطالعهٔ تاریخ اندیشه است و درست از آنجایی که سرنخهای اصلی آن در عبارات ادبی یافت می‌شود، نقد ادبی می‌تواند روی سابقه و زمینهٔ فلسفی ادبیات حساب کند. (تصور مسلح). واحدهای اندیشه که توسط «هایمن» مطرح گشته است، در این رشته پژوهشی، نقشی اساسی دارند، این نکته را می‌توانیم از مبحث «زنجیرهٔ عظیم حیات» دریابیم:

«لاوجوی» در آنجا می‌گوید: من «تاریخ اندیشه را چیزی اختصاصی‌تر و گسترده‌تر می‌انگارم که در درجه اول به واسطه خصیصه واحدهایی که خود با آنها سروکار دارد متمایز می‌گردد. «لاوجوی» میان «واحدهای اندیشه» و «کلمات مرکبی» که آخر آنان غالباً به «ایسم» ختم می‌گردد، از جمله «ایده‌آلیسم»، «رمانتیسم»، «راسیونالیسم»[۷۴]، «ترانسندنتالیسم»[۷۵]، «پراگماتیسم»[۷۶] و غیره، تمایز قائل می‌شود. او برخی از گونه‌های اصلی اندیشه را که بیشتر مورد توجه او هستند، به صورت زیر توصیف کرده است:

«محقق، پس از اینکه تاریخدان واحد اندیشه‌ای را متمایز می‌سازد، به پیگیری و ردیابی آن در بیش از یك حوزهٔ تاریخ و در واقع نهایتاً در تمام حوزه‌های تاریخ، که این «واحد اندیشه» به درجات مختلف اهمیت در آن نمودار شده است، می‌پردازد. (تاریخ اندیشه) تنها با عوامل خاصی از نکات تاریخی سروکار داشته و با همین تعداد نیز تنها تا حدی سروکار دارد که با آنچه که عموماً به عنوان شاخه‌های جداگانه دنیای اندیشه محسوب می‌گردند مرتبط باشد. تاریخ اندیشه بویژه به فرایندهایی توجه دارد که به واسطه آن تأثیرات از حوزه‌ای به حوزه دیگر منتقل می‌شود».

لاوجوی، توجه به روابط میان فلسفه و ادبیات مدرن را خاطرنشان می‌سازد:

«شاید غالب مدرسین ادبیات به راحتی تمام بپذیرند که «تاریخ اندیشه» عمدتاً به خاطر محتوای اندیشهٔ آن باید مطالعه شود ـ و من ابداً نمی‌گویم باید فقط از آن لذت برد. و دیگر اینکه فایده تاریخ ادبیات بیشتر به‌عنوان ثبت تحول اندیشه‌هاست. و با درنظر گرفتن هریك از آنها به عنوان یك واحد متواتر در بسیاری زمینه‌ها و متون است که سابقه و زمینهٔ فلسفی ادبیات بیش از پیش آشکار می‌گردد».

«لاوجوی» پس از این مقدمه، مسأله پی‌جویی «واحد اندیشه» را با مطالعه و تحقیق عملی در مورد مفهوم زنجیره بزرگ حیات از تکوین آن و درهم آمیختن آن با مفاهیم دیگر در

---

۷۴. rationalism: خردگرایی

۷۵. transendentalism: فلسفه ماوراءالطبیعه یا استعلای حیات

۷۶. pragmatism: عملگرایی ـ اصالت عمل

مکانها، دوره ها، و در میان فلاسفه و شخصیتهای ادبی مختلف دنبال می کند. برای جلوگیری از خطر مرتبط ساختن مفهوم «واحد اندیشه» به کتابهایی که «لاوجوی» آنها را به عنوان نمونه های «تاریخ اندیشه» قبول ندارد، در اینجا فقط عنوان بعضی از کتبی که دست کم از روش و رویکرد «لاوجوی» نقش پذیرفته اند، قید می شود. برخی از آثار را می توان تنها با برچسب «ادبیات تطبیقی» مشخص کرد. حتی می توان «زنجیرهٔ عظیم حیات» را متعلق به زمانی جلوتر دانست ولی اگر این آثار را نیز به عنوان نمونه هایی از تاریخ اندیشه بحساب آوریم، می توان عناوین کتابهایی را که دست کم در رویکرد و روش «لاوجوی» نقش داشته اند ذکر کرد. خود عناوین، جلوه هایی هستند حاکی از اینکه چگونه تاریخ اندیشه با نقد ادبی تماس دارد.

این فهرست را می توان ادامه داد، اما به همین صورت هم این عناوین بیانگر غنای امکاناتی است که احتمالاً شخص با پی گرفتن یك مفهوم که آن را اولین بار در یك اثر ادبی می یابد، و سپس با مراجعه به ریشه های فلسفی و نمودهای آن در مقالات دیگر از جمله مذهب و علوم آن را ردیابی می کند. در پایان بایستی از «**نشریه تاریخ اندیشه**»[۷۷] که توسط «لاوجوی»: «سابقه مفاهیم: مقدمه»[۷۸] و «جورج بوآس»[۷۹] که مساعی مشترکی با لاوجوی داشته است و همچنین از **مقالات لاوجوی در باب تاریخ اندیشه**[۸۰] نام برد. اثر اخیر مجموعه ای از برخی مقالات «لاوجوی» است که اولین آنها به نام «**تاریخ نگاری اندیشه ها**»[۸۱] به طور خلاصه ماهیت میان رشته ای[۸۲]، این نوع مطالعه را نشان می دهد.

۵. رویکرد زبان شناختی[۸۳]

زبان شناسی یا مطالعهٔ زبان، در قرن بیستم، خود به صورت یك مقولهٔ مستقل و حتی بر طبق ادعای برخی به صورت یك «علم» درآمده است و جای شگفتی نیست که بخش زبان شناسی یك دانشگاه، از بخش ادبیات یا زبان انگلیسی آن جدا باشد. همینکه این علم جدید مقولهٔ مطالعات «لغت شناسی»[۸۴] سنتی را پشت سر نهاد، پرسشهای جدیدی طرح شد: آیا ادبیات تنها بخشی از زبان است؟ آیا هدف نقد ادبی به طور کلی از هدف تحلیل زبان شناسی

77. «**Journal of the History of Ideas**»
78. «**The History of Ideas: introduction**»
79. George Boas
80. «**Lovejoy's Essays in the History of Ideas**»
81. «**Historiography of Ideas**»
82. Interdisciplinary
83. Linguistics approach
84. philology

متمایز است؟ آیا زبان ادبیات می‌تواند در چهارچوب همان نوع تحقیقی قرار گیرد که مثلاً، در مورد جنبه‌های محاوره‌ای زبان صورت می‌گیرد؟ اگر می‌تواند به چه طریق و در چه محدوده‌هایی می‌توان یك اثر هنری را با اصول علمی یا شبه علمی[85] مطالعه کرد؟ مطمئناً این نوع مطالعه، خواه منشأ آن زبان شناسی «ساختاری»[86]، «گشتاری»[87] دستور زبان «زایشی»[88] یا هر نوع دیگری که از گونه‌های زبان شناسی جدید باشد از مطالعه تاریخی زبان که برخی از «لغت شناسان» سده ۱۹ و اوایل سده بیستم، که مطالعاتشان به تخصص در مورد گویش‌های «چوسر» و معانی واژه‌های بئوولف[89]، محدود می‌شد، بس فراتر می‌رود.

در نتیجه در مورد اینکه «زبان شناسی» را روشی در بررسی ادبیات بینگاریم، بحث است و یکی از مشکلاتی که در بررسی این موضوع وجود دارد و زیاد هم بی‌اهمیت نیست خصلت تداخل آن با رویکرد «سبك شناختی»، «ساختارگرایی» و در بعضی موارد «رویکرد کلامی» است که البته در این کتاب راهنما، برای سهولت کار، آنها را به رویکردهای مختلفی که در بالا قید شد، تقسیم نموده‌ایم.

با برخورد با مطالب نمونه‌ای که اینك در اینجا می‌آوریم و شامل تحقیق در چهارچوب این رویکرد و یا دربارهٔ آن است، متوجه مباحثات و نیز خصیصه تداخل آن با دیگر رویکردها خواهیم شد. دو مقاله که برای خوانندگان غیرمتخصص نوشته شده، دیدگاهی محافظه‌کارانه ارائه می‌دهند: «مارك لستر»[90] گفتار رابطهٔ زبان شناسی با ادبیات[91] خود را با این پرسش آغاز می‌کند: دانشجوی ادبیات چه چیزی را می‌تواند از زبان شناسی فرا گیرد؟ او دو ادعای عمده کسانی را که زبان‌شناسی را روشی برای مطالعه ادبیات می‌انگارند مطرح می‌کند: یکی اینکه «از آنجا که زبان ابزار ادبیات است... ما هرچه بیشتر ابزار را بشناسیم، خود ادبیات را بیشتر شناخته‌ایم». و دیگر اینکه «منتقد می‌تواند شناختی در مورد نویسنده یعنی کشف الگوهای موجود در گزینه‌های زبان‌شناسی مورد استفادهٔ نویسنده، خواه نویسنده آنها را آگاهانه یا ناخودآگاه پرداخته باشد، و یا به‌طورکلی شناختی در مورد نویسنده یا اثر هنری یا هر دوی آنان کسب کند.» او نتیجه می‌گیرد که «یکی از شاخه‌های مطالعه مدرن زبان یعنی زبان‌شناسی ساختاری، در زمینه نقد ادبی و شاخهٔ دیگر یعنی دستور زبان «گشتاری» تنها تا حدّ کمی با موارد موردنظر نقد ادبی تداخل می‌یابد. به‌طوری که حتی در محدوده‌هایی مثل عروض و

85. quasiscientific
86. structurical Linguistics
87. transformational linguistic
88. Generative
89. **Beowulf**
90. Mark Lester
91. The Relation of Linguistics to Literature

سبك‌شناسی که می‌تواند مفید باشد، یافته‌های آن در مورد ادبیّات به همان نسبت محدود است.» به همین ترتیب: «الیاس شوارتز»[۹۲] در خاتمهٔ **یادداشتهایی در باب زبانشناسی و ادبیات**[۹۳] خیلی ساده می‌گوید: «چیزی به عنوان زبان ادبی مجزایی وجود ندارد، و اگر این سخن درست باشد، بدان معنی خواهد بود که گرچه زبانشناسان مطالب زیادی در باب زبان به ما می‌گویند ولی درباره ادبیّات چیزی برای گفتن ندارند».

اما اگرچه، می‌توان این نظر محتاطانه در باب محدودیتهای زبان‌شناسی را در تحلیل ادبیات، دست‌کم تا حدی پذیرفت، معهذا محدوده‌هایی را می‌توان یافت که کاملاً از دیدگاه زبان‌شناسی قابل بررسی باشد. چنین دیدگاه متعادلی را «یوجین.و.موهر»[۹۴] ارائه می‌دهد. او این مشکلات (و نیز مقاله «لستر») را مطرح ساخته و در عین حال به طور مختصر اما مستدل برخی از محدوده های تداخلی موفقیّت‌آمیز را نشان می‌دهد. (**زبان‌شناسی و رشتهٔ ادبیّات**)[۹۵]، می‌توان نقطه نظر اول «موهر» را بسادگی پذیرفت که: آگاهی از اطلاعات تاریخی دربارهٔ دگرگونیهای زبان و درباره «صناعاتی که در مراحل اولیّه روند رشدی زبان انگلیسی مؤثر بوده اند»، در تفاسیر ادبی مثمر ثمر است. «موهر» تمایز بین «thou» و «you»[۹۶] را در روزگاران قدیم مشخص می‌کند و نشان می‌دهد که شکسپیر چگونه این تمایز را مد نظر داشته است. وی همچنین عنوان می‌کند که تحلیل دقیق خود زبان نقد (برای مثال نقطه نظرات «وردزورث» دربارهٔ زبان در **مقدمه‌ای بر چاپ دوم تصنیف‌های غنایی**[۹۷] می‌تواند دیدی دقیق‌تر در زمینهٔ نقد ادبی به ما ببخشد. سپس این مسأله را عنوان می‌کند که چگونه زبان‌شناسی مدرن می‌تواند در درك سبك‌شناسی مؤثر افتد (رجوع کنید به مبحث سبك‌شناسی). نهایتاً او مطالعه در مورد لهجه و گویش را به عنوان نمونه‌ای مناسب برای تداخل منطقی ادبیّات و زبان‌شناسی مطرح می‌سازد، چرا که لهجه‌ها (که می‌توان براحتی آنان را از طریق زبان‌شناسی بررسی کرد) نقش بسزایی در ادبیات انگلیسی از زمان «چوسر» به بعد داشته است و در آثار نمایشنامه‌نویسان و رمان‌نویسان پس از او نیز بکار می‌رفته است.

مقالهٔ دیگری که نشانگر نظر شایسته يك منتقد ادبی است که مایل است از شگردهای زبان شناختی بهره جوید، (در عین حال که به مشکلات کار اشاره می‌کند) مقاله

---

92. Elias Schwartz

93. **Notes on Linguistics and Literature**

94. Eugene V.Mohr

95. **«Linguistics and Literature Major»**

۹۶. thou حالت قدیمی «archaic» you است که در متن‌های قدیمی بکار می‌رفته.

97. **«Lyrical Ballads»**

«استانلی.ب.گرینفیلد»[۹۸] است. (معنا و دستور زبان در شعر)[۹۹]. این مبحث از آنجایی که پیچیده و گسترده است، نمی‌تواند چندان مورد استفادهٔ تازه‌کاران قرار گیرد، لیکن همه می‌توانند دست کم از مطالب کتاب‌شناسی و حواشی آنها بهره ببرند. از این گذشته این مقاله نشان می‌دهد که چگونه زبان‌شناسی و سبک‌شناسی با هم تداخل می‌یابند (گرینفیلد اصطلاح «سبک‌شناسی ـ زبان‌شناختی»[۱۰۰] را بکار می‌برد) و تلویحاً عنوان می‌کند که چگونه یك تحلیل زبان‌شناسی، خودبخود سبك‌شناسی را نیز در برمی‌گیرد.

«گرینفیلد» با انگشت نهادن بر سال ۱۹۶۰ به‌عنوان تاریخ موثق پیدایش مطالعاتی که مبنای زبان‌شناسی دارند، تصادفاً کمك می‌کند تا جای این روش مطالعهٔ ادبیات را برحسب دیگر روشها معین کند. این خود شاهدی است بر اینکه «زبان‌شناسی نوین» باعث توجه به عناصر زبان‌شناسی و ادبی زبان ورای بحث در مورد نوع واژه‌ها، تصویرپردازی و نمادگرایی، یعنی نقدینه‌های نقد جدید، گردیده است.

از دیدگاههای شایستهٔ «موهر» و «گرینفیلد» در باب کاربرد زبان‌شناسی به‌عنوان رویکردی ادبی می‌توان به تلاشهای گسترده ای دست زد تا دیدگاه اولی بر دیگری تأثیر بگذارد. برای نمونه نقش بارز و فزاینده زبان‌شناسی ساختاری (صرفنظر از نقطه نظرات «لستر»)، در روند رشدی ساختارگرایی به‌عنوان رویکردی ادبی بسیار گسترده است[۱۰۱]. مطالعه عروض که «لستر» بدان اشاره کرده است تا حدی متمرکزتر است. ما در این زمینه از مروری بر مطالعات انگلیسی معاصر شروع می‌کنیم. در سال ۱۹۵۶ «هارولد وایت هال»[۱۰۲] برای چندمین بار (اولین بار در سال ۱۹۵۱) اظهار کرد که شمایی از ساختار انگلیسی[۱۰۳] اثر «جرج.ال.تراگر»[۱۰۴] و «هنری‌لی.اسمیت»[۱۰۵]، اثری است که نقد ادبی نمی‌تواند از آن چشم‌پوشی کند... «او گفت که نقد ادبی نمی‌تواند نکات زبان‌شناسی را ندیده بگیرد و زبان‌شناسی‌ای که منتقدین اخیر برای حل مسائل مبرم وزنی و سبك‌شناسی و در واقع برای کلیه مسائل لفظی زبان‌شناسی نیاز دارند، «معنا شناسی»[۱۰۶]، خواه نوع معرفت‌شناسی یا نوع ارتباطی آن، نیست بلکه زبان‌شناسی عادی می‌باشد، «خرد زبانی» است نه «کلان زبانی». وقتی

---

98. Stanely. B. Greenfield

99. **Grammer and Meaning in Poetry**

100. Linguistic - stylistics

۱۰۱. رجوع کنید به مبحث ساختارگرایی

102. Harold Whitehall

103. **An Outline of English Structure**

104. George L.Trager

105. Henry Lee Smith

106. Semantics

«وایت هال» در سال ۱۹۵۶ این مقاله را به چاپ مجدد رساند، وی آن را مقدمه کاربردهای دقیق و خاص در باب نظم قرارداد (مفاهیم عروضی)[۱۰۷]. باید توجه داشت که مقالات «وایت هال» بخشی از سلسله تحقیقات این شماره است، این تحقیقات به نام نظم انگلیسی و نمود آن[۱۰۸] شاهد دیگری است از تلاشهای منتقدین زبان‌شناسی در محدوده تخصصی عروضی. این سلسله تحقیقات توسط «جان کرورنسام»، منتقد و شاعر، که خود را یك «عروض دان» و نه یك زبان‌شناس می‌خواند، متعادل گشته است، «رنسام» نتیجه می‌گیرد که عروض‌دانان و زبانشناسان با هم نکات مشترکی دارند.

اهمیت و گستردگی در ادبیات را می‌توان با توجه به مجموعه‌ای که در سال ۱۹۶۷ با عنوان مقالاتی در باب زبان و ادبیات چاپ شده، عنوان کرد. مؤلفان در مقدمه خود ابراز می‌کنند که «نفاق» میان زبانشناسان و منتقدان ادبی جزئی‌تر از آن است که نیاز به مرمت داشته باشد. امید «تلفیق» میان این دو مقوله وجود دارد، سازشی که به نحوی ما را به قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ برمی‌گرداند، در آن زمان محققان دریافتند، که «زبان شناسی و تاریخ ادبی چون سیبی هستند که از وسط به دو نیم کرده باشند». در هرحال این رجعت ممکن است در حیطه تحقیقات اخیر انجام گیرد. برخی از آثار بارز نقد ادبی در دهه گذشته (یعنی تا سال ۱۹۶۷) بدین قرار است:

هفت گونه ابهام[۱۰۹]، ساختار واژگان پیچیده[۱۱۰]، نیروی بیان: کاوشی در دستور زبان شعر انگلیسی[۱۱۱]، شمایل صوری[۱۱۲] شعر انگلیسی و زبان انگلیسی[۱۱۳]، واژگان و شعر[۱۱۴]، زبان شعری[۱۱۵]،... این نوع مقالات شامل آثاری از سال ۱۹۰۰ به بعد است، اما غالب آنها مربوط به دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ است. برخی از نویسندگان مقالات کسانی هستند که نامشان در کتاب شناسی های مربوط به ساختارگرایی به چشم می‌خورد و یکی از مباحث آنان تحت عنوان «سبك شناسی»[۱۱۶] است، به‌طوری که ما باید در هر دو مورد از موارد تداخل ساختارگرایی، سبك‌شناسی و زبان‌شناسی به عنوان رویکردهای ادبی آگاه باشیم: چهار مبحث دیگر عبارتند از زمینهٔ آوایی[۱۱۷] عروض[۱۱۸]، دستور زبان[۱۱۹] و صورت و معنای ادبی[۱۲۰].

---

107. **Parosodic Implications**
108. **English Verse and what it sounds like**
109. «Seven Types of Ambiguity»
110. The Structure of Complex Words
111. Articulate Energy: An Enquiry in to the Syntax of English Poetry
112. The Verbal Icon
113. English Poetry and the English Language
114. Words and Poetry
115. The Language of Poetry
116. Style and Stylistics
117. Sound Texture
118. Metrics
119. Grammer
120. Litrary Form and Meaning

ارتباط میان زبان شناسی و سبك شناسی به عنوان دو رویکرد ادبی را می توان در کتابی قدیمی به نام **زبان‌شناسی و تاریخ ادبیات**[۱۲۱] از «لئوسپیتزر»[۱۲۲] که **شامل مقالاتی در باب سبك‌شناسی**[۱۲۳] است، نشان داد. اولین مقالهٔ «سپیتزر» که نام کتاب او نیز از آن گرفته شده است، «حوزهٔ لغت شناسی» را توصیف و تشریح می کند که در آن، علاوه بر دیگر چیزها، از ریشه‌یابی، تواتر واژگانی و الگوی واژه‌ها برای دستیابی به محتوای نه تنها خود کتاب بلکه دوران نگارش آن و حتی «شرایط روانی خود هنرمند» استفاده می کند (صفحه ۱۵).

«سپیتزر» که اولین اثر او به سال ۱۹۱۰ باز می گردد، به ما خاطرنشان می سازد که رویکرد زبان شناختی به خودی خود جدید نیست. در هر صورت، همان طور که پیشتر گفتیم، زبان شناسی به عنوان یك مقولهٔ موضوعی جدید، مطرح شده است که با توجه به کاربرد روزافزون کامپیوتر در زبان شناسی و نقد سبك شناسی، نباید نقش منتقدینی را که هم از موهبت بصیرت ادبی و هم از موهبت کارآیی در این مقوله جدید و نیز از تکنولوژی نوین برخوردارند، از یاد برد.

۶. رویکرد «پدیدارشناختی» (نقد حس آگاهی)

خواننده، در بخش اعظم رمان مشهور «هنری جیمز» به نام سفرا[۱۲۴] از صافی ذهن چهرهٔ اصلی یعنی «لامبرت استرزر»، عقاید و افکار خاصی را می پروراند و در مرحله ای دیگر همراه با «استرزر» درمی یابد که بازبینی و تفسیر مجدد حقایق ظاهری، ضروری است. در دشت سترون اثر «الیوت» خواننده عمداً از حروف ربطی و توضیحات لازم محروم گشته و ناچار می شود تا همراه سازی‌ها را دریافته و تلمیحات الگوهای ارتباطی را گسترش دهد. در کتاب گتسبی بزرگ اثر «اسکات فیتز جرالد»، خواننده دنیای «گتسبی» را از دید «نیك گاراوی» می بیند، اما باید به طور همزمان قضاوتهای «نیك» در مورد گتسبی و مردم پیرامون او را ارزیابی یا رد کند و یا بپذیرد. در خشم و هیاهو، خواننده باید ابتدا دنیا را از دریچهٔ چشم «بنجی»[۱۲۵]، دیوانه ای که چهار فصل اول رمان «فاکنر» از زبان او گفته می شود، تجربه کند و سپس خواننده به سه بخش دیگر که هر یك زاویه دید خاص خود را دارد، برود، به طوری که خواننده مرتباً باید

121. Linguistics and Literary History
122. Leo Spitzer
123. Essay On Stylistics
124. The Ambassadors
125. Benji

جهت‌دهی آگاهیهای خود را تغییر دهد تا بتواند خود را در فضا یا فضاهای نو، حفظ کند. به همین دلیل، خواننده باید تمامی آثار «فاکنر» یا هر نویسنده دیگری که آثارش نوعی کلیت را بوجود می آورند، در نظر گرفته و نه تنها در یك اثر مجزا، بلکه در کلّ آگاهی یك نویسنده، یعنی چیزی که آن‌را «وحدت حیات» اثر او می نامند، زندگی کند. ضمیر یك هنرمند، یك یا چند اثر هنری آفریده است؛ شعور خواننده، با نوعی آگاهی متفاوت، باید طی پویش ادراکی بالنده ای با آن بیاویزد، این پویش چنان بالنده است که همه چیز ماهیت خود را طی آن از دست داده و در واقعیت ذهنی شعور خواننده مستحیل می گردد.

به عبارت دیگر، وقتی یك خواننده خود را در اختیار نویسنده اثری قرار می‌دهد و وقت و نظر خود را مصروف آفریده او می سازد، در واقع در دنیایی که نویسنده آفریده، می زید. بعکس، متن که در انتظار یك خواننده بوده است، حیات می یابد، چرا که یك متن تنها زمانی حیات می یابد که خوانده شود، البتّه ابعاد مکانی و زمانی زندگی روزمره خواننده و حقایق آن زندگی نابود نمی شوند، بلکه روابط مکانی، زمانی و حقایق دنیای خیالی ای که خواننده اکنون در آن می زید، بر آن افزوده می شود. از این گذشته شیوهٔ زیست و تجربه یابی یك خواننده، در آن دنیا یا فضا با شیوه ای که او در زندگی واقعی خود می زید، می آموزد و تجربه می کند، سنخیت دارد. آگاهی ذهنی او در آن دنیا درگیر شده است، دانسته های ظاهراً عینی برای او تا آنجا اهمیت دارد که در آگاهی ذهنی او مستحیل گردند. در نیمه اول قرن بیستم، رخدادهای دنیای تخیّلی، مشاهدات درونی این دنیا، پویش دقیق خواندن و درك شعور و ضمیر نویسنده و منتقد، نیز موضوع نقد ادبی گشته است.

دلایل تعمیم این رویکرد به ادبیّات کاملاً روشن است، چرا که چیز ساخته شده یا فرآورده (رمان، نمایشنامه، حماسه) رخدادهای گوناگون و واقعیات دنیای تخیّلی و خود خواننده، همه پدیدارهایی همزیست بشمار می روند. «دیوید هالیبورتون»[۱۲۶] از نظریه ای که به «هانس گوری گادمر»[۱۲۷] نسبت داده شده، بهره می جوید و می گوید: «هنر وسیله لذّت آفرینی نیست بلکه تجلی وجود است و اثر هنری، رخدادی است که ما از طریق آن، دنیا را می شناسیم».

«هالیبورتون» می گوید:

توجه عمده من متوجه اثر هنری است، یعنی اینکه اثر هنری به چه طریق در پهنهٔ افق پدیده های گونه گونی که آن را زندگی می نامیم، قدعلم می کند. من از یك روح مرموز یا

---

126. David Halliburton 127. Hans - Geory Gadmer

شبح سخن نمی‌گویم، بلکه از امور روزمره صحبت می‌کنم. از آگاهی، هویّت، پویش، تن، عشق، ترس، جدال، دنیای مادی. پدیدارشناسی به عنوان مقوله‌ای فلسفی، این نکات را بررسی کرده است و در محدوده قدرت خود، عملکرد و ساختار آنها را تشریح و تحلیل نموده است. به عقیده من، «پدیدارشناسی ادبی» با اتخاذ روش‌های خاص خود، باید چنین کاری را بکند».

مقوله فلسفی‌ای که «هالیبورتون» بدان اشاره می‌کند، بویژه به زمان آثار «ادموند هوسرل»[۱۲۸] یعنی اوایل قرن بیستم بازمی‌گردد و دست‌کم تا حدی شامل آثار «مارتین هیدگر»[۱۲۹]، «ژان پل سارتر»، «موریس مرلوپونتی»[۱۳۰]، و «پیرتوناز»[۱۳۱] می‌شود. از پدیدار شناسی ادراکی[۱۳۲] اثر «مرلوپونتی» نیز بارها سخن به میان آمده است. «توناز» شهرت دیگران را ندارد اما یکی از آثار سودمندش به نام **پدیدارشناسی چیست؟ و مقالات دیگر**[۱۳۳] به زبان انگلیسی چاپ شده است. این کتاب علاوه بر مقاله «پدیدار شناسی چیست؟» شامل چند مقاله و کتابشناسی از نویسنده و یك مقدمه از ناشر است و تقریباً در پایان هر مقالهٔ موضوعی، «توناز» پرسش را تکرار می‌کند و پاسخ می‌دهد: پدیدار شناسی بالاتر از همه رویکردها بوده و برای تغییر رابطه انسان با جهان است، بدین منظور که خیلی دقیق‌تر از این رابطه آگاه شویم. اما در عین‌حال و به واسطهٔ همین واقعیت، این رویکرد برخوردی خاص در برابر دنیا یا دقیق‌تر بگوییم برخوردی خاص دربرابر رابطهٔ ما با دنیاست.

مقوله فلسفی «پدیدار شناسی» به عنوان یك روش و رویه چنان فرا می‌رود که بتواند جوابگوی یك سلسله مسائل مورد توجه بشر از جمله روان‌شناسی، روانپزشکی، علوم اجتماعی و نقد ادبی باشد، «پدیدارشناسی» را می‌توان در این هدف دوردست با ساختارگرایی (مباحث بعدی را ملاحظه فرمایید) به‌عنوان جنبشی که منشأ اروپایی داشته اما در حال حاضر در آمریکا رخ نموده و نقد ادبی را در بر گرفته، مقایسه کرد.

یکی از سرشناس‌ترین و متنفذترین منتقدین «پدیدار شناسی» اروپایی که آثار او به زبان انگلیسی چاپ شده، «ژرژ پوله»[۱۳۴] منتقد بلژیکی است که اثر او به نام **فضای پروستی**[۱۳۵] توسط «الیوت کلمن»[۱۳۶] ترجمه شده است. تأکید بر تداخل فضا و زمان در آثار «پروست» (زمان مستحیل گشته در فضا)، با نکات مربوط به زمان و فضا در آثار دیگر منتقدین

---

128. Edmond Hussel
129. Martin Heidegger
130. Maurice Merleau - Ponty
131. Pierre Thévenoz
132. **Phenomenology of Perception**
133. **«What is Phenomenology» and Other Essays**
134. Georges Poulet
135. **Proustian Space**
136. Elliott Coleman

«پدیدارشناسی» هماهنگ است. (آثار دیگر «پروست» که «کلمن» آنها را ترجمه کرده عبارتند از: استحاله دایره[۱۳۷]، بعد درونی[۱۳۸] و مطالعاتی در باب زمان بشر[۱۳۹]).

گسترش این مقوله از اروپا به آمریکا سپس در اثر «ولف گانگ ایزر»[۱۴۰] به نام خواننده ضمنی: الگوهای ارتباطی داستانی از آثار «بونیان» تا «بکت»[۱۴۱] نشان داده است: این آثار برای اولین بار به زبان آلمانی و سپس انگلیسی در آلمان منتشر شد. برخورد «ایزر» با رمان بویژه در مشاهده دنیایی که خواننده می‌تواند در آن زندگی کند، بسیار حائز اهمیت است. چرا که خواننده در «دنیای رمان» درگیر است. به طوری که این دنیا و نهایتاً دنیای خودش را روشن‌تر می‌شناسد.

مقاله آخر «ایزر» که پیشتر در تاریخ ادبیات نوین[۱۴۲] آمده بود و عنوان آن پویش مطالعه: رویکرد پدیدارشناسی[۱۴۳] است، کاوشی سودمند در پویش خواندن از دید رویکرد «پدیدارشناسی» بوده و در این روند «نه تنها تأکیدی است بر متن واقعی، بلکه به همان اندازه تأکیدی است بر اعمالی که به صورت واکنش نسبت به اثر بروز می‌کند. «ایزر» بیش از هر چیز با زمان و اهمیت آن در پویش خواندن سروکار دارد، برای مثال خواندن یك اثر داستانی، ما را در پویشی زمانی درگیر می‌کند که مطابق با خواندن خواننده تغییر می‌پذیرد. همچنین دوباره خوانی (و چندباره خوانی) یك متن، تداخل عملی میان متن و خواننده ایجاد می‌کند که هربار با دفعه قبل متفاوت است، چرا که خواننده متفاوت است (زیرا آگاهی او از دفعه قبل بیشتر است. بخوبی می‌داند که چه چیزی در پی خواهد آمد و رخدادها را به گونه‌ای دیگر می‌بیند). اگر در اثر «ایزر» می‌توان ردپای «زمان» را یافت، در عوض «کاری نلسون»[۱۴۴] در واژه مجسّم: ادبیات به عنوان فضای کلامی[۱۴۵]، فضا را به عنوان استعاره و نیز واقعیت اصلی خود برمی‌گزیند. «نلسون»، «ادبیات را به عنوان پویشی یگانه می‌بیند که در آن خویشتن خواننده با یك ساختار کلامی بیرونی، دگرگون می‌گردد». آثار مجزا و حتی چند فصلی از کتاب او را که در کنار یکدیگر بگذاریم، یك سلسله فضاهای متناوب هستند که می‌توان توسط تخیل، وارد آنها گشته و به آن نیرو بخشید: «وقتی چیزی می‌خوانیم، «واژه به جسم بدل می‌شود» چرا که در بدن ما، فضایی را

---

137. The Metamorphoses of the Circle
138. The Interior Distance
139. Studies in Human Time
140. Wolfgang Iser
141. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction From «Bunyan» to «Beckett»
142. New litrary history
143. The Reading Process: A Phenomenological Approach
144. Cary Nelson
145. Incarnate word: Literature as Verbal Space

تخلیه می کنیم که... سپس آن را احاطه و پر می کنیم. خواندن یعنی گنجاندن دنیا در خانهٔ بدن».
«نلسون» برخلاف «ایزر» که توجه خود را بر داستان متمرکز می سازد، مطالبی در مورد انواع متون متنوع ادبی، یك شعر قرون وسطایی، طوفان[۱۴۶] اثر شکسپیر، «بهشت بازیافته» اثر «میلتون» و اشعار یا قطعات منثور دیگری از سده‌های هجده، نوزده و بیست، ارائه می‌دهد.

گاهی نیز اصطلاح «نقد حس آگاهی» برای توصیف نوعی نقد ادبی که توسط «پوله»، «ایزر» و «نلسون» ارائه شده، به کار می‌رود. اما این واژه اغلب از حد مطالعه و تحقیق آثار خاص فراتر می‌رود. در حیطهٔ نقد «حس آگاهی» برخی منتقدین نه تنها متن، بلکه رشته کامل متون و آثار یك نویسنده را پی می گیرند. به‌طوری که «حس آگاهی» (شعور) منتقد در آن زمینه پیش می‌رود تا با «حس آگاهی» (شعور) نویسنده یکی گردد. نوعی وحدت موضوع با موضوعی دیگر، رویکردی که بویژه مورد توجه «و.ك.ویم‌سات»[۱۴۷] نبوده است[۱۴۸]

در ارتباط با این رویکرد از مکتبی به نام مکتب «ژنو»[۱۴۹] نام می برند که برای نمونه می‌توان از نویسندگانی چون «ژرژ پوله» که قبلاً از او یاد شد و «جی هیلیس میلر»[۱۵۰] و «جئوفری. اچ. هارت من»[۱۵۱] نام برد. «پوله» می نویسد: «هنگام خواندن یك اثر ادبی لحظه‌ای می‌رسد که به نظرم می آید موضوعی که در این اثر محصور است خود را از تمامی حصارها و قید و بندهای پیرامون خود رها می‌سازد و بر پای خود می‌ایستد، در چنین لحظه‌ای خواننده احساس می کند که «به جوهره مشترك موجود در تمام آثار یك استاد بزرگ دست یافته است.» جوهره ای که اکنون نمودی بارز داشته و تجلیات خاص آثار معین را درنوردیده، حالتی کلی و عمومی به خود می گیرد». مطلب زیر از «میلر» نشان می‌دهد که چگونه نقد «حس آگاهی» از جنبش «پدیدار شناسی» گرفته شده یا با آن یکسان می گردد:

> **«ادبیات نوعی حس آگاهی است و نقد ادبی، جنبهٔ تحلیلی این نوع یا گونه در تمامی انواع آن می‌باشد. اگرچه ادبیات از کلام ساخته شده، ولی واژه‌ها، حالات فکری را شکل بخشیده و آنها را در دسترس دیگران قرار می‌دهند. شناخت ادبیات پویشی است که «گابریل مارسل»[۱۵۲] آن را «درون ذهنیتی»[۱۵۳] می‌نامد. نقد بیش ازهر چیز هنر شرکت کردن، یعنی قدرت جایگزین کردن خود در زندگی دیگران یا به گفتهٔ «کیتس» ظرفیت**

146. **The Tempest**
147. W.K. Wimsatt
148. **Battering Object: Ontological Approach in Cantemporary Criticism**
149. Geneva School
150. J. Hillis Miller
151. geoffery H. Hartman
152. gabril marcel
۱۵۳. intersubjectivity: درگیر شدن میان دو ذهنیت یا شعور

«نفی» کردن را می طلبد. اگر ادبیات نوعی آگاهی است، وظیفه یك منتقد، همسان سازی خود با ذهنیت بیان شده در قالب واژه هاست، تا آن حیات را از درون از نو برویاند و در نقد خود آن را بازآفرینی کند.»

چنین دیدگاهی را می توان با آنچه که «هالیبورتون» قبلاً در تحقیق خود در مورد آثار «پو» گفته بود، مقایسه کرد. «هالیبورتون» با مطرح ساختن نقد ادبی اوایل قرن بیستم مبنی بر اینکه اثر ادبی را اکیداً به عنوان فرآورده ای مجزا و مطلق و بی طرف در نظر می گیرد که منتقد در روند بررسی آن لزوماً نباید نیات نویسنده را درنظر بگیرد، خاطرنشان می سازد که چنین دیدگاهی به طور کلی متن را از «حس آگاهی»ای که آن را می آفریند و از حس آگاهی ای که آن را توصیف می کند، جدا می سازد. پدیدارشناس عقیده ای متفاوت دارد. او بدون انکار این نکته که اثر هنری به نوعی حیاتی مستقل دارد، معتقد است که اثر هنری را نمی توان از نیت و انگیزه ای که آن را بوجود آورده و از نیت و انگیزه ای که آن را پس از آفریده شدن تجربه می کند، جدا دانست. بنابراین پدیدارشناس با تأکید بر نیت نویسنده، توجه ما را از نو به حس آگاهی نویسنده و منتقد معطوف می‌دارد و همین توجه، او را از رویکرد صورت گرایی یا نقد نو جدا می سازد. اما او نیز همچون منتقد نو بر متن تکیه می کند، چرا که «درون ذهنیتی» که او در تکاپویش است، در نویسنده یافت نمی شود، بلکه در متن وجود دارد. برای شناخت اثر هنری، پدیدارشناس باید در هر اثر «مسیر خاص آن را بجوید. مفسر باید این مسیر را یافته و همراه با آن گام بردارد و پویش کار هنری را به عنوان یك پویش به محك تجربه بگذارد.» (برای مطالعه بیشتر مراجعه فرمایید به کتاب شناسی ضمیمه کتاب).

۷. رویکرد کلامی (ریطوریقی یا بدیعی)[۱۵۴]

نقد «کلامی» در نیمه دوم قرن حاضر، چون دیگر رویکردهای ذکر شده در این قسمت، تنها به عنوان اصلاحیه ای بر «نقد نو» تلقی شده است که هدف آن به قول «جان گربر»[۱۵۵] ایجاد قرنطینه ای میان خواننده و اثر ادبی است تا ابعاد مختلف اثر ادبی را حتی موفق تر از رویکرد

۱۵۴. رویکردی که به نقش کلام و تأثیر آن بر مخاطب تأکید می کند و منشأ آن را می توان در ریطوریقا یا فن خطابه ارسطو یافت.

155. John C. Gerber

تاریخی، نشان دهد. «گربر» اوج گیری دوباره علم «کلامی» جدید را (این علم از باستانی ترین علمهاست) به خاطر بذل توجه اخیر (اواخر دهه ۱۹۴۰) به فنون ارتباطات می داند که به واسطهٔ آن، این نظر دوباره جان گرفت که در ارتباطات «چیزی» باید به «کسی» منتقل شود. آنچه که پس از جنگ دوم جهانی نیاز اولیه و مبرم کلاسهای نگارش بشمار می رفت، بتدریج به صورت یکی از رویکردهای نقد درآمد. رویکردی که همانند «نقد نو» تأکید بر مطالعه صرف اثر هنری را همچنان حفظ کرد و مسأله نویسنده و مخاطب را نیز مورد توجه قرار داد.

«ادوارد پی.جی.کوربت» در مقدمه خود بر «مجموعه تحلیلهای کلامی» می نویسد:

«نقد کلامی، نوعی نقد درون متنی است که روابط میان اثر، نویسنده و مخاطب را پی می جوید. به این سبب این نقد به «حاصل»، «روند» و «تأثیر» عامل زبانی، چه تخیلی باشد چه عینی، توجه می کند. هنگامی که نقد «کلامی» در زمینهٔ ادبیات تخیلی اعمال می شود، اثر هنری را چندان به عنوان چیزی برای مکاشفات زیباشناختی نمی انگارد، بلکه آن را به‌عنوان نوعی ابزار ارتباطی که هنرمندانه سازمان یافته است، درنظر می گیرد. این نقد بیشتر به این مسأله توجه دارد که یك اثر چه می کند تا اینکه چه هست.»

نقد «کلامی» در عین حال که با خود اثر هنری سروکار دارد (و از این رو درونی نامیده می شود) عوامل بیرونی را نیز تا آنجا که برای شناخت بهتر نویسنده و مخاطب مفید افتد، درنظر می گیرد. تأثیر اثر هنری بر مخاطب آن (اثر هنری چه می کند) اهمیت خاصی دارد: جای شگفتی نیست که تأکید اولیهٔ علم کلام بر ترغیب و تقاعد بوده و این خود رجعتی است به یونان باستان.

در واقع ریشه های نقد ادبی «کلامی» را می توان در آثار منتقدینی چون «افلاطون»، «ارسطو»، «لونجینوس»[۱۵۶] و «هوراس» که پیروان وفادار و در واقع بدعتگذاران علم کلام بوده اند، جستجو کرد. «کوربت» در مراحل بعدی گسترش نقد «کلامی»، نقش «هوراس» را بیشتر از ارسطو می‌داند. تا آغاز قرن هجدهم مسائل کلامی، نقش مهمی را در نقد ایفا می کردند، چرا که زنان و مردانی تحصیلکرده هنوز علم کلام را می شناخته و به کار می بردند. امروزه بیشتر نقد ادبیات قرون وسطی، رنسانس و نئوکلاسیسم انگلیس و اروپا می تواند به نحو سودمندی شگردها و شیوه های علم کلام را نشان دهد، شاید به خاطر اینکه امروزه می توان به متون و دست‌نویس‌های فن خطابه که مشتاقانه توسط نویسندگان آن دوران مطالعه می شده است، دسترسی داشت. در هرحال اخیراً تلاشهای آگاهانه و غالباً پرکششی جهت اینکه یك بار

156. Longinus

دیگر تحلیل‌های کلامی را درك كنیم، صورت گرفته که به آثار گذشته محدود نمی‌شود. حتی شاخه‌ای از این نوع نقد یعنی سبك‌شناختی، خود چنان بسط یافته است که اهمیت ویژه‌ای یافته است (مبحث بعدی). «ریطوریقای جدید» را می‌توان با اصطلاحات ریطوریقای کلاسیك و یا بینش‌های عملی آن و بدون استفاده از اصطلاحات یونانی و لاتینی بیان کرد. برای نمونه «کوربت» خاطرنشان می‌سازد که بسیاری از مطالب نقد علمی می‌تواند نقدهای «کلامی» خوبی بشمار آیند، حتی اگر منتقد از قدمت دیرینهٔ رویکرد مورد استفاده خود بی‌اطلاع باشد و یا حتی اگر از اصطلاحات یك منتقد «کلامی» استفاده نکند. به همین ترتیب یك مؤلف خلّاق ممکن است در هنگام تدوین و ترتیب مباحثه خود، شنونده (خواننده) را مخاطب قرار داده و در چهارچوب یك سبك کار کند، بدون توجه به اینکه چهار مورد فوق (تدوین، مباحثه، مخاطب، سبك) چهار عنصر موردنظر نقد «کلامی» است. در هرحال اگر خواننده خواهان مجموعه‌ای از اصطلاحات سنتی نقد «کلامی» کلاسیك باشد می‌تواند به **فهرست اصطلاحات نقد «کلامی»: راهنمایی برای دانشجویان ادبیات انگلیسی**[157] اثر «ریچارد.ا.لانهام»[158] مراجعه نماید.

همان طور که تاکنون دیدیم رویکرد «کلامی» به ما کمك می‌کند تا در درون اثر هنری باقی بمانیم اگرچه باید برای دستیابی به اصطلاحات و شگردها، از اثر هنری خارج شویم و البته این نکته را نباید از نظر دور داشت که در ارائه آن شگردها، نویسنده اولین شخصی است که از میان مطالب پیش روی خود آنها را برگزیده است و بنابراین از حیث روش کار و تحلیل «کلامی» از جهتی شبیه و حتی مدافع رویکرد صورت گرایی است و از جهتی حتی فراتر از آن نیز می‌رود. از میان سؤالاتی که رویکرد «کلامی» برمی‌انگیزد، می‌توان این موارد را ذکر کرد: از گوینده یا راوی چه می‌دانیم؟ او با چه کسی سخن می‌گوید؟ هویت مخاطب چیست؟ از حیث مکان و زمان چه وضعیتی را می‌آفریند یا القاء می‌کند؟ از ما انتظار چه پاسخی نسبت به این موقعیت می‌رود؟ آیا باید میان صفات فردی و ابعاد اخلاقی نویسنده و اظهارات شخصیت اصلی تمایز قائل شویم (مثلاً تمایز میان زاویه و دید جامع و همه جانبه «مارك تواین» و زاویه دید محدود «هکلبری فین»).

نکات «کلامی» یك اثر ادبی به صورت «کلامی ترغیبی»، خواننده را به شرکت در تجربه‌ای خیال‌انگیز فرا می‌خواند. اگر ما صناعات بدیعی‌ای چون، استعاره، تهکم، قیاس یا استقراء را بشناسیم که فبها، اما حتی بدون آشنایی با این اصطلاحات و تنها با خواندن دقیق متن،

---

157. A Handlist of Rhetorical Terms: A Guide for Students of English Literature
158. Richard A. Lanham

مثلاً این را درمی‌یابیم که «مارول» (یا راوی متن) ماهرانه از این «کلام ترغیبی» استفاده می کند. شعرِ به دلبند شرم‌آگین خویش، حالت و ساختار یك مناظره را به خود می گیرد. روشن است که اشعار غنایی را می توان براساس یك تعریف، تحلیل، و رابطه‌ای ایجابی پرداخت و نیز روشن است که می توان در آنها مثال بکار برد و یا آنها را طوری مرتب کرد که دارای الگوهای زمانی یا مکانی باشد: در هر صورت می توان فهمید که ادبیات به گونه‌های مشخص گفتاری و کلامی مربوط است و حتی نحو و واژه گزینی و جمع بندی‌های مقتضی و ترکیب و تأکید، همه مقولاتی هستند که نویسنده و خواننده قبل از آغاز کار خود با آنها آشناست. آگاهی از این ویژگی‌ها و ترکیبات ساختاری واژه، اطلاعات زیادی درباره نویسنده و «سخنگو»ی اثر هنری به ما می‌دهد. واکنش ما در قبال کلام و بیان مدّبرانه اثر، بیشتر در مورد معنی اثر و اندکی نیز در مورد خودمان به عنوان نمونهٔ کاربردی آن معنی می آموزد. اگرچه بنظر می‌رسد که «نوع ادبی» مطلوب نقد «کلامی»، همان شعر غنایی باشد، لیکن همان‌طور که «ایان وات»[۱۵۹] در اثر خود به نام: اولین پاراگراف «سفرا»: بررسی متن[۱۶۰] نشان داده است، این رویکرد را می توان بخوبی در مورد آثار داستانی اعمال کرد. «وات» واژه های برگزیده و خاص و ساختار «نحوی» شش جمله را از نظر نقش آنها در پاراگراف، اثرات آنها بر خواننده، یافتن اطلاعات تازه در مورد شخصیت «لامبرت استرزر»، برخورد و تلقی خود «جیمز» نسبت به تجربه و موضوع این اثر و نیز از نظر نقش آنها در درك خواننده از معنا و مفهوم «سبك» بررسی می کند.

اگرچه مجموعه مقالات «کوربت» شامل آثار نویسندگان سنتی و مدرن می شود، وی خاطرنشان می سازد که موفق نشده است داستان کوتاه را از دیدگاهی «کلامی» بررسی کند. برای جبران این مسأله خواننده می تواند به مقالهٔ «مایکل اسکوارز»[۱۶۱] به نام آموزش یك داستان با دیدگاهی «کلامی»[۱۶۲] رجوع کند. «کوربت» بجز داستان کوتاه، مبحث کتاب شناسی جامعی درباب نقد «کلامی» نیز ارائه می‌دهد که شامل «زمینه و سابقه کلی» و همچنین شامل آثار نویسندگان خاص است. از میان این آثار می توان از: نقد کلامی داستان[۱۶۳] اثر «وین بوت»[۱۶۴] نام برد. منتقدین نقد «کلامی» بدفعات از این اثر یاد کرده اند.

از آثار متأخرتر در این زمینه می توان آثاری را نام برد[۱۶۵]، که از این میان بویژه اثر

159. Ian Watt

160. **The First Paragraph of the Ambassadors: The Explication**

161. Michael Squires

162. **Teaching a Story Rhetorically: An Approach to Short Story by D. H. Lawrencc.**

163. **The Rhetoric of Fiction**

164. Wayne Booth

165. **The Writer's Audience Is Always a Fiction** by walter j. ong,s.j. **On the End of Rhetoric, classical and Modern** by S.M.Halloran. **«Intrinsic Criticism»** by E.D.Hirsch, Jr.

«ای.دی.هیرش، پسر» از نظر تفاسیر مربوط به روابط خواننده، نویسنده و نقش اجتماعی ـ اخلاقی ادبیات مفید است.

۸. رویکرد جامعه شناختی (و نقد مارکسیستی)

رویکرد جامعه شناختی از یك جنبه، رویکردی سنتی است به طوری که هرگاه یك اثر را با توجه به محیط و شرایط اجتماعی آن بررسی کنیم، آن را در حیطه نقد جامعه شناختی قرار داده ایم. مسلماً بررسی **حکایات کانتربری** از «چوسر» و **پیرز خیش کار** از «ویلیام لانگلاند» از این جنبه که هر دو... بازتابی است از جامعه قرن چهاردهم انگلیس، تحقیقی سنتی بشمار می‌رود. چنین تداخلی میان محیط اجتماعی و اثر ادبی در دیدگاه «نمودگرایی» **ماجراهای هکلبری فین**، در فصل پنجم کتاب دیده می شود. دیدگاهی مشابه در **یك یانکی کانکتیکاتی در بارگاه آرتورشاه** اثر «مارك تواین» نیز وجود دارد. تحلیلهای اجتماعی در **مسافری از مدینه فاضله**[۱۶۶] اثر «ویلیام دین هاولز»[۱۶۷] یا هر اثر آرمانی دیگری که با نوعی بافت اجتماعی واقعی یا تخیلی سروکار دارد، (برای مثال، **خبرهایی از ناکجاآباد**[۱۶۸] اثر «ویلیام نوریس»[۱۶۹]) آشکارتر بوده و در نتیجه کاملاً می تواند با رویکرد نقد جامعه شناختی تحلیل گردد. در مواجهه با ادبیات، موضوعات اجتماعی مهمند و از تنوع فراوان برخوردارند و نمونه این موضوعات گوناگون را می توان در **اختاپوس** اثر «فرانك نوریس»، **جنگل** اثر «سینکلر»، **خوشه های خشم** اثر «اشتاین بك»، **بیگانه در غبار**[۱۷۰]، اثر «ویلیام فاکنر»، **زوج ها**[۱۷۱] اثر «جان آپدایك»[۱۷۲] و **خدا رحمتت کند آقای روزواتر**[۱۷۳] اثر «کرت ونگات»، نام برد. آثار ناتورالیستهای آمریکا از جمله: **مگی، دخترك روسپی**[۱۷۴] از «استفن کرین»[۱۷۵] و **یك تراژدی آمریکایی**[۱۷۶]، اثر «تودوردرایزر»[۱۷۷] را نیز می توان کاملاً از دیدگاه جامعه شناختی مورد بررسی قرارداد، چرا که اینها خود از اثر جامعه بر افراد آگاه بوده اند. **مرگ پیله‌ور**[۱۷۸]، اثر «آرتورمیلر» گرچه اثری

166. «A Traveler from Altruria»
167. William Dean Howells
168. **News From Nowhere**
169. William Morris
170. **Intruder in the Dust**
171. **Couples**
172. John Updike
173. **God Bless You, Mr. Rowswater**
174. **Maggie, A Girl of the Streets**
175. Stephen Crane
176. **An American Tragedy**
177. Theodor Dreiser
178. **Death of a Saleman**

فراتر از یك مقوله جامعه شناختی محض است، با این وجود تفسیری است بر یك نظام اقتصادی که در آن «ویلی لومان» می کوشد جایگاه خود را در جهان اطرافش دریابد. همه این آثار را می توان از دیدگاه جامعه شناختی سنتی بدون توسل به جهان بینی مارکسیستی صرف، بررسی کرد.

در هرحال طی دهۀ ۱۹۳۰، برخی از نویسندگان علاقه خاصی به اصلاحات اجتماعی نشان دادند و به‌طور قابل ملاحظه ای بر نقش ادبیات در انقلابات پرولتاریایی تأکید کردند و ادبیات را بازتابی از نهضت تاریخ اجتماعی می‌دانستند. برخی چنین معتقد بودند که ماتریالیسم دیالکتیك می تواند ملجایی قوی و دیدگاهی جهان شمول باشد که ادبیات در درون آن می تواند نقش عملی و حتی جدلی داشته باشد. در میان نویسندگان آمریکایی صاحب نظر که نقدهایی از این گونه نوشته اند، می توان از دو اثر گرانویل هیکز[۱۷۹] به نام **سنّت عظیم**[۱۸۰] و **اشکال انتقال**[۱۸۱] و **تخیل لیبرال: مقالاتی در باب ادبیات و روانشناسی**[۱۸۲] اثر مشترك «لاینل تریلینگ» و «ادموندویلسون»، و **اندیشمندان سه گانه**[۱۸۳] اثر «ادموند ویلسون» نام برد، اما این نوع نقد به چند دلیل از جمله جنگ جهانی دوم، جنگ سرد با بلوك کمونیست و رویارویی با بحرانهایی که دمکراسی ها را در برگرفته بود، به افول گرایید، «استانلی ادگارهایمن» در اثر خود به نام **تصور مسلح** نوشت: مارکسیسم نتوانسته است عملاً دعوی خود را مبنی براینکه نظامی کامل و همه‌جانبه است، اثبات کند. «هایمن» در تجدیدنظر خود براین چاپ، دو فصل قبلی را که دربارۀ دو منتقد نقد جامعه شناختی یعنی «کریستوفر کادول»[۱۸۴] و «ادموند ویلسون» نوشته بود، حذف کرد.

اما یك بار دیگر آونگ به نوسان درآمده است. تا حدی به خاطر فشارهای تحمیلی ناشی از جنگ ویتنام در دهۀ ۱۹۶۰ و دهۀ ۱۹۷۰ و تا حدی نیز به علّت موج رو به گسترش در نقد ادبی، نقد مارکسیستی یا نومارکسیستی، اهمیتی دوباره یافته است. برای مثال «فردریك جیمسون»[۱۸۵] اقرار می کند که وجود منتقدین مارکسیست در دهۀ ۱۹۳۰ تا حد نوعی وهم و خیال تاریخی و عقلانی، افول کرده است. اما پس از آن «جیمسون» تأکید می کند که: «در سالهای اخیر... نوعی متفاوتی از نقد مارکسیستی حضور خود را در افق زبان انگلیسی محسوس ساخته است. این چیزی است که می توان آن را در مقابل خط مشی نقد روسی در

179. Granville Hicks
180. **Great Tradition**
181. **Figures of Tradition**
182. **Liberal Imagination: Essays On Literature and Psychology**
183. **The Triple Thinkers**
184. Christopher Caudwell
185. Fredrick Jameson

روسیه، «مارکسیسم هگلی» نامید...»[۱۸۶]

از دید دیگر، این توجه نوین به نقد مارکسیستی را می‌توان معلول این نظر دانست که رویکرد صورت گرایانه، خصوصاً آن طور که مورد استفادهٔ منتقدین نو بوده است، در تحلیل اثر ادبی موفق نبوده است. ممکن است از دید یك مارکسیست، رویکرد صورت گرایانه یك بعدی بوده و برخوردی بسیار محدود با اثر هنری و قالب زیباشناختی یا درونی اثر هنری داشته و با اجتماع پیرامون این اثر هنری و یا موقعیت و شرایط اجتماعی مخاطب این اثر، برخورد مقتضی را نداشته باشد. باید گفت که هیچیك از مکاتب نقد که نقد صورت گرایانه را نقدی ناقص می‌شمرند، لبه تیز حمله خود را با چنین صراحتی متوجه آن نمی‌کنند.

اگرچه نقد مارکسیستی قبول دارد که تأکید بر محتوای اثر، در ارتباط با صورت اثر دچار مشکل است، نویسنده‌ای با گرایشات مارکسیستی در واقع صورت گرایان را بدین گونه متهم می‌کند که: آنان نیز ناچارند توضیح دهند که روشهای خودشان چگونه با مسائل طبقه و نژاد، جنس و خفقان و آزادی، موجه می‌شوند. این تفسیر را «ریچارد واسون»[۱۸۷] در **نقد نو مارکسیستی**[۱۸۸] که به عنوان مقدمه‌ای بر چاپ **کالج انگلیش**[۱۸۹]، شماره ویژه نقد مارکسیستی نوشته، آورده است. همچنین «ایراشور»[۱۹۰] که مؤلف مشترك «واسون» در این شماره بوده است در **پرسشهای مارکسیستها درباب ادبیات**[۱۹۱] می‌گوید که این پرسشها در درجهٔ اول بر مبنای درونمایه و محتواست، اگرچه اینها می‌تواند نکات و دقایق را در مورد ناخودآگاه و رابطه الگویی ادبیات با جامعه روشن سازد. او می‌نویسد که شماره ویژه این مجله باید نشان دهد که نقد مارکسیستی، دیالکتیکی گسترده میان جامعه و ادبیات و میان تلقی تاریخی و شناخت ارزش هنر است. منظور این نیست که منتقدین مارکسیست از صورت بی‌خبر مانده اند، بلکه تنها معتقدند که تأکید باید بر محتوا باشد. برای نمونه، «جیمز.جی.کندی»[۱۹۲] در همان شماره در مقاله‌ای به نام **صورت و محتوا در «پسر بومی»**[۱۹۳] با تحلیل این رمان «ریچارد رایت»[۱۹۴] آگاهانه برآن است که «دیالکتیك محتوا و صورت» را ابقاء کند. دو مبحث اولیه او از این قرارند: «محتوا: چهره طبقاتی» و «محتوا: بینش جهانی» و پس از این مباحث، دو مبحث «صورت: پی‌رنگ»، و «صورت: پی رنگ فرعی» را می‌آورد. مقاله یاد شده از «فردریك جیمسون» به نام مارکسیسم و

---

186. **Marxism and Form: Twenthieth Centaury Dialectical Theories of Literature**
187. Richard Wasson
188. **New Marxist Criticism**
189. **College English**
190. Ira Shor
191. **Questions Marxists Ask About Literature**
192. James G. Kennedy
193. **The Content and form of «Native Son»**
194. Richard Right

صورت برخلاف عنوان آن، بنظر نمی‌رسد که برای مبتدیان در زمینهٔ نکات مربوط به صورت باشد. کتاب کاملاً نظری بوده و خواننده را با اشخاص مهم اروپایی آشنا می‌سازد. «جیمسون» سپس مقاله‌ای با عنوان به سوی نقد دیالکتیك ارائه می‌دهد که تألیفی است که می‌تواند رابطهٔ یك اثر هنری را با ساختارهای گسترده‌تری که اهمیت و حیات خود را از آنها برگرفته است، نشان دهد. و نیز وحدت اثر هنری، یعنی تلفیق ذاتی صنعت و معنی را بیان نماید. نظر اخیر از کتاب‌شناسی تفسیری مختصر و مفید «ام.ال.رینا»[۱۹۵] به نام مارکسیسم و ادبیات: کتاب‌شناسی برگزیده[۱۹۶] گرفته شده است. این کتاب‌شناسی که برای مبتدیان بسیار مفید است، از «اصول زیباشناختی مارکسیستی» تا «مارکسیسم و نقد ادبی» و «کاربردها» را شامل می‌شود و نه تنها خواننده را با شخصیتهای فلسفی و ادبی مهمی چون: «جورج لوکاچ»، «هربرت مارکوز»[۱۹۷]، «کریستوفر کادول»، بلکه با نظریه‌پردازان مارکسیستی مهمی چون: مارکس، لنین، تروتسکی، مائو و حتّی شخصیتهای دیگری که اگرچه مارکسیست نیستند، اما پیرامون واقع گرایی یا دیگر مطالب اجتماعی، آثاری نگاشته‌اند، آشنا می‌سازد. «رینا» همچنین کتاب‌شناسی دیگری از «لی باکساندال»[۱۹۸] معرفی می‌کند.

در تمامی کتاب‌شناسی‌های نقد مارکسیستی جدید، اثر برجسته‌ای که صرف‌نظر از گرایشات فلسفی یا سیاسی شخصی، اثری تحسین‌برانگیز است، کتاب‌شناسی مربوط به «جورج لوکاچ» مجارستانی (۱۹۷۱ـ۱۸۸۵) است که نوشته‌ها و تحقیقات او نیم قرنی ادامه داشت. علاوه بر تحقیقات چشمگیر او در زمینه «زیباشناسی» می‌توان از آثار دیگری چون: نظریه رمان[۱۹۹] که اولین بار در سال ۱۹۲۰ به صورت کتاب چاپ شد و مطالعاتی درباب واقع‌گرایی اروپایی[۲۰۰] رمان تاریخی[۲۰۱] و معنای واقع‌گرایی معاصر[۲۰۲] که همچون کتاب واقع‌گرایی در عصر ما: ادبیات و جدال طبقاتی[۲۰۳] در دسترس است. نقد او بخش وسیع و شخصیتهای گوناگونی چون «والتر اسکات» و «الکساندر سولژنیتسین» را در برمی‌گیرد. آثار «لوکاچ» اولین بار در مجارستان و آلمان منتشر شد و ترجمه‌های انگلیسی آنها بوفور در دسترس است.

نظریه‌پردازی که آثار خود را به زبان انگلیسی می‌نوشت و به علت ظهور

---

195. M.L.Raina
196. **Marxism and Literature: Selected Bibliography**
197. Herbert Marcuse
198. Lee, Baxandall
199. **The Theory of Novel**
200. **Studies in European Realism**
201. **Historical Novel**
202. **The Meaning of Cantemporary Realism**
203. **Realism in Our Time: Literature and Class Struggle**

«مارکسیستهای نو» اهمیتی دوباره یافته بود، «کریستوفر کادول» است (نام اصلی او «کریستوفر جان اسپریگ»[۲۰۴] می‌باشد). اگرچه در کتاب «جیمسون» بندرت نام او ذکر شده است، اما در چشم‌اندازی که به عقاید او و به‌طورکلی به نقد دههٔ ۱۹۳۰، توسط «آندره هالی»[۲۰۵] انجام گرفته است، به تأکید از او یاد شده است. شاید این توجه تا حدی به واسطه مرگ تقریباً رمانتیك «کادول» است که حالتی نمادین به خود گرفته است. او نیز چون دیگر کسانی که به دلایل عقیدتی به جنگهای داخلی اسپانیا کشیده شدند، در سال ۱۹۳۷ در بیست و نه سالگی به اسپانیا رفت و در اولین روز جنگ کشته شد. البته آثار او فی نفسه اهمیت زیادی دارند و برخی از آنها اخیراً چاپ یا تجدید چاپ شده است. «ساموئل هاینس»[۲۰۶] ناشر یکی از آثار او به نام **رمانس و واقع‌گرایی: تحقیقی بر ادبیات بورژوازی انگلیس**[۲۰۷] تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید: مقامات «کادول» در مورد ادبیات و شخصیتهای ادبی و همچنین اثر او به نام **پندار و واقعیت**[۲۰۸]، در واقع مهمترین نقدهای مارکسیستی انگلیسی بشمار می‌روند. «هاینس» که تفسیرش با توجه به محدوده آثار موجود از سال ۱۹۷۰ به بعد، نیاز به بررسی مجدد دارد، به **مطالعاتی در فرهنگی رو به افول**[۲۰۹] (و **پندار و واقعیت**) اشاره داشته است. گذشته از اینکه کارهای «کادول» تنها تا حدی به ادبیاتی بدان مفهوم متمایل گشته است، «هاینس» نیز یادآور می‌گردد که «کادول» به روابط توجه داشته و در صدد ارائه بینشی جهانی بود که فقدان آن را در آثار دیگران از جمله «فروید» بوضوح می‌دیده است: «کادول» نقد تحلیلی را برمی‌گزیند، چرا که وظیفه خود را ترکیب و آمیزش می‌داند، او با مطرح ساختن تنها مقاله ادبی خود به‌عنوان بخشی از مطالعه ترکیبی‌اش، در مورد فرهنگ بورژوازی این نکته را تصدیق می‌کند: رمانس و رئالیسم بیشتر از دیگر آثار نوشته‌های «کادول» با ادبیات سروکار می‌یابد، اما همچون دیگر تحقیقات او موضوع خود را در رابطه با حرکت کلی قرار می‌دهد. بنابراین یك بار دیگر باید به این نکته توجه کرد که گرایش منتقد مارکسیست به محتوای اثر است، چرا که اهمیت ادبیات در روند حرکت تاریخ، در مفهوم و محتوا دیده می‌شود.

با در نظر داشتن این نکته بهتر می‌توانیم سخن «جورج لوین»[۲۱۰] در رابطه با شکاف

---

204. Christopher st. john Sprigg

205. Art For Mann's Sake: Christopher **Caudwell** As a Communist Aestheuticism = By Andrew Hawley

206. Samuel Hynes

207. **Romantic and Realism: A Study in English Bourgeois Literature**

208. **Ilusion and Reality** 209. **Studies in a Dying Culture** 210. George Levine

بین کاربرد نقد و مسائل موردتوجه جامعه را درك کنیم. او امیدوار بود که گامی در جهت پرکردن این شکاف هولناك که بین مطالعه ادبیات و زندگی ای که آن را احاطه کرده است، بین این سالن که ما در آن دربارهٔ سیاست و ادبیات می اندیشیم و آن خیابانهایی که تاکنون به تفکر ما در مورد ادبیات کمك کرده است (منظور سیاست و تظاهرات و مشابه آن است. م) تا بتوانیم همچنانکه هستند حفظشان کنیم برداشته شود. (سیاست و صورت سرخوردگی)[۲۱۱]

۹. منشأیابی و رویکردهای وابسته (تکوین)

رویکردی که در اینجا می خواهیم مورد بررسی قرار دهیم و همچنین رویکردهای وابسته به آن، نام خاصی ندارد. اگر بتوانیم به گفتهٔ «کنت بورك» که آن را «اوهام درجه يك» نامیده است، تکیه کنیم، عنوانی جالب ولی نامناسب برآن نهاده ایم. چرا که «بورك» تنها بخشی از موضوع مورد علاقه ما یعنی بررسی پیش نویسهای متوالی و یادداشتها و به طورکلی عادات ادبی نویسنده را توصیف کرده است (سیرتکوین اشعار)[۲۱۲]

می توان این رویکرد را «تکوینی» نامید چرا که این واژه زمانی اطلاق می گردد که با منشأ يك اثر هنری سروکار داشته و در پی یافتن سرچشمه های مختلف آن باشیم. و همچنین منتقدینی چون «دیوید دیچز»[۲۱۳] نقدی را تکوینی می نامند که از روی پدیده های روان شناختی و جامعه شناختی ای که در تکوین اثر هنری مؤثر بوده است به مطالعه آن اثر دست زده و خصایص آن را روشن می سازد. (نقد و جامعه شناسی)[۲۱۴] همچنین دائرة المعارف شعر و فن شعر پرینستون[۲۱۵] واژه ژنتیك «تکوین» را در مورد شیوه ای در نقد اطلاق می کند که با چگونگی آفرینش يك اثر هنری و تأثیراتی که باعث بوجود آمدن خصوصیات فعلی آن اثر شده سروکار دارد. به طور اخص، روش «تکوینی» می کوشد محتوای شعر را به واسطهٔ آنچه که در پس آن هست بیان کند. این عبارات به مفهومی که آن را «مطالعهٔ منشأ و رویکردهای وابسته» می نامیم نزدیك می شود البته با این تفاوت که این تعاریف بیشتر به بافت جامعه شناسی گرایش می یابد که اثر هنری را به عنوان مدرك مستند محیطی که باعث ظهور و پیدایش آن گشته است،

---

211. Politics and the Form of Disenchantment
212. Poems in the Making
213. David Daiches
214. Criticism and Sociology
215. Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics

می انگارند.

دقیق تر بگویم منظور ما از مطالعهٔ منشأ و رویکردهای وابسته، بسط و شکوفا ساختن اثر هنری از طریق مطالعهٔ دست نویس های نویسنده در طی مراحل نگارش اثر، یادداشتها و منابع و آثار مشابه و تأثیرات مختلف دیگری بجز تأثیرات جامعه شناسی یا روان شناختی (که در بطن زمینه و سابقه اثر هنری قرار دارد) است. فرضیه ما این است که می توانیم از این نوع تحقیقات سرنخ هایی برای شناخت و درك دقیق تر و پربارتر اثر هنری بدست آوریم. عمل کردن به یك چنین فرضیه ای شاید گمراه کننده و انحرافی باشد، چرا که ما هرگز نمی توانیم از چگونگی روند خلاقه و صحت و سقم گمانهای خود درباره «قصد نویسنده» (مسأله ای بحث انگیز در نقد مدرن) اطمینان حاصل کنیم. اثری که می توان آن را به عنوان مقدمه ای براین نوع نقد دانست که ضمناً نشانگر مزایا و کاستی های این رویکرد ادبی است، مجموعه ای است به نام **آفرینش اشعار**[۲۱۶] اثر «والتر گیبسون»[۲۱۷]. او با بیان مطالبی که آنها را تدوین کرده است اذهان را به مسألهٔ ربط داشتن همه یا پاره ای از این گزارشات به «دستیابی به شناخت غنی تر شعر» جلب کرده است و در عین حال معتقد است که این «اوهام درجه یك» می تواند امکاناتی برایمان فراهم آورد. او متعاقباً مجموعه ای از رویکردهای خاص، یعنی روشهای مختلف تحقیق درباره دست نوشته ها و مقالات خود نویسندگان (مثلاً مقالات «ادگارآلن پو» و «استفن اسپیندر»[۲۱۸] در مورد آثار خود) و مطالعهٔ کلاسیك **قوبیلای قاآن** توسط «جان لیوینستون لوئیس» و نهایتاً حملهٔ درهم کوبنده «تی اس. الیوت» علیه چنین نوع تحقیق و پژوهشی را مطرح می سازد. در تحقیقی مشابه در باب **توقف در کنار جنگل در شبی برفی** توسط «گیبسون» و تحلیلی از دست نویس شعر نشان می‌دهد که «فراست» چگونه بر روی واژه ها و طرح قافیه کار کرده و آنان را بدین گونه از کار درآورده است. او واژه هایی را که به تجربهٔ شعری او راه نمی برده اند، حذف کرده است. در عین حال تحلیلهای (پراکندهٔ) خود فراست در مورد سرودن این شعر به ما کمك می کند که شعر را با کمك علامتهای موجود در دست نویس تفسیر کنیم. (رجوع کنید به **مقدمه ای بر شعر**[۲۱۹] اثر «چارلز.و.کوپر»[۲۲۰] و «جان هولمز»[۲۲۱]) و نمونهٔ دیگر، **قصاید «کیتس» و دست نویس های اولیه شناخته شده او**[۲۲۲] اثر «رابرت گیتینگ»[۲۲۳] که کتابی است پرکشش و در آن مقاله ای دربارهٔ چگونگی انشاء ۵ شعر از بهترین شعرهای «کیتس» و صفحات

216. **Poems in the Making**
217. walter Gibson
218. Stephen Spender
219. **An Introduction to poetry**
220. Charlez. w. cooper
221. John Holmes
222. **The odes of keats and Their Earliest Known Manuscripts**
223. **Robert Gittings**

بیشماری از دست‌نویس‌های او وجود دارد.

این نمونه‌ها از شعرهای قرون ۱۹ و ۲۰ گرفته شده اند، اما تحقیق درباره منشأ و یا آثار مشابه از دیرباز زمینه و اساس تحقیقات سنتی در باب ادبیات زمانهای پیشین بوده است، از جمله می‌توان از تحقیقات متنوعی که درباب نمایشنامه‌های شکسپیر نوشته شده و منابع و همچنین آثار مشابه **حکایات کانتربری**[۲۲۴] اثر «چوسر» نام برد.

کتاب اخیر مطالبی برای تحقیق پژوهشگران فراهم می‌آورد، در حالی که دیگر آثار، تنها جنبه کاربردی دارند. مثالی از کاربرد این مطالب را می‌توان در **تحقیقی بر مرگ آرتورشاه**[۲۲۵] اثر «سرتامس مالری» مشاهده کرد. مطالعه در مورد منابع فرانسوی و انگلیسی «مالری» ما را در ارزشیابی هنری رمانس و تثبیت اهداف او کمك کرده و روشن می‌سازد که آیا او قصد نوشتن یك کتاب را داشته است یا نه. (رجوع کنید به: **ابداع مالری: مطالعه‌ای تحقیقی بر مرگ آرتورشاه**)[۲۲۶]، همچنین گزیده‌ای از هشت داستان (رجوع کنید به آثار تامس مالری). یادداشتها و دست‌نوشته‌های «میلتون» در طول یك دوره زمانی طولانی به ما نشان می‌دهد که چگونه او بتدریج اثری به نام «**بهشت گمشده**» را می‌آفریند و همچنین با این مطالعه نکاتی در زمینه طرز تفکری که او در مورد مسائل موردنظر خود داشته است روشن می‌گردد. «آلن. اچ. گیلبرت»[۲۲۷] در اثر خود به نام **پیرامون نگاشتن بهشت گمشده: تحقیقی بر تدوین و تنظیم مطالب**[۲۲۸] مواردی از این قبیل را با یاری جستن از صفحات گراوور روشن می‌سازد. همچنین چشم‌اندازی گسترده از اثر کوتاهتری از «میلتون» به نام لیسیداس توسط «اسکات الج»[۲۲۹] نگاشته شده است: **لیسیداس اثر میلتون: مقدمه‌ای بر نقد «الج»** نه تنها گراورهای دست‌نویس شعر بلکه مطالبی در زمینهٔ «سنت راعی»[۲۳۰]، نمونه‌هایی از نوع ادبی، قطعات مرثیه نویسی[۲۳۱]، و اطلاعاتی از زندگی «میلتون» و دوران او بدست می‌دهد برای نمونه از اعمال این رویکرد در مورد داستان کوتاه می‌توان از نگارش **شب شکننده است: بررسی دست‌نوشته‌ها**[۲۳۲] اثر «بروکلی»[۲۳۳] نام برد. «بروکلی» بر روی ۳۵۰۰ صفحه از دست نویس‌های مستند و

224. **Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales**
225. **«Sir Thomas Malory's le Morte darthur»**
226. **Malory's Originality: A Critical Study of Le Morte Darthuri**
227. Allan H. Gilbert
228. **«On the Composition of Paradise Lost: A Study of the Ordering and Insertion of material»**
229. Scott Elledge
۲۳۰. pastoral tradition: شعر چوپانی
231. Monody
232. **Tender is the Night: A Study in Manuscripts**
233. Bruccoli

نوشته‌های تایپ شده و نسخه‌های تصحیح شده ۱۷ پیش نویس و سه نسخه مختلف از این رمان، کار کرد (صفحه ۱۵).

مشابه آثار «گیبسون» و «الج» در زمینه شعر که قبلاً ذکر آن رفت، کتابهایی در مورد قطعات داستانی نیز وجود دارد که می‌تواند مورد استفادهٔ پژوهشگران قرار گرفته و این فرصت را بدانها ببخشد که از طریق تحقیق به تأثیرات و منابع جانبی یك قطعه منثور دست یابند. برای نمونه می‌توان از برخی رمانها (داغ ننگ، ماجراهای هکلبری فین، نشان سرخ دلیری[۲۳۴]) در مجموعه‌های نقد نورتون[۲۳۵] که متن رمان و مطالب مربوطه آنها را یکجا گردآورده است، نام برد.

نمونه‌های مشابه را می‌توان در اثری به نام خرس، بشر و خدا[۲۳۶] دید. ناشران در مبحث: «نسخه‌های دیگر خرس» به برخی مزایا و نکات مثبت این نوع تحقیق اشاره می‌کنند:

«اخیراً نوعی نقد ادبی که مبتنی بر مقایسه دقیق متون است مورد اعتراض و انتقاد قرار گرفته است و مطابقه و مقایسه‌هایی که زمینه این نقد را فراهم می‌آورند عبث و بیهوده تلقی می‌شود اما مواردی همچون تحقیق بر یادداشتهای «مارك تواین» نشان داده که «تواین» هرگز بیگانه‌ای در دهکده[۲۳۷] را ننوشته است، بلکه یك ناشر، منتخبی از نوشته‌های او را پس از مرگش جمع‌آوری کرده و این کتاب را «ساخته و پرداخته» است. شاید منتقدین با حفظ همین روال پژوهشی، متون مختلفی از داستان «خرس» را مورد بررسی قرار داده‌اند تا از طریق تغییرات متنی نکاتی را درباره مراحل تکوینی هنر «فاکنر» دریابند: چنین راهی کوتاهترین مسیری است که می‌توانیم برای مشاهده و شناخت زمینه کاری «فاکنر» برگزینیم.

شاید حالا دیگر وقت آن رسیده است که به «اوهام درجه یك» رو بیاوریم»

۱۰. رویکرد ساختارگرایی

این رویکرد همچون بسیاری دیگر از رویکردهای این فصل، و بویژه رویکردهای زبان شناسی و سبك شناسی، در نقد ادبی نقش مستقل ایفا می کند. و همچنین ریشه ای اروپایی (در اینجا روسی و فرانسوی) داشته و رابطه تنگاتنگی با زبان شناسی ساختاری بویژه کارهای «فردیناند دوسوسور» دارد. غیرمنصفانه است که برای تعریف ساختارگرایی تنها به چند واژه

---

234. The Red Badge of Courage
235. Northon Critical Editions
236. Bear / Man and God: Eight Approaches to William Faulkner's «The bear»
237. The Mysterious Stranger

پسنده کنیم، لیکن برخی به چنین کاری مبادرت ورزیده اند. برای نمونه: «دوروتی.ب.سلز» می گوید که ساختارگرایی «مطالعهٔ قوانین ساختمان آفریده های طبیعت و آفریده های بشر است». می توان گفت که ساختارگرایی از یك سو تحقیقی است در این باب که چگونه سه، چهار - پاره غزل شکسپیر با یکدیگر قابل مقایسه بوده و مجموعاً به بیت پایانی می انجامند. (برای نمونه: غزل ۷۳، آن هنگام سال، تو در من می بینی...) از سوی دیگر ساختارگرایی می تواند در این باب به کندوکاو بپردازد که چگونه می توان انگاره های متواتر را نه تنها در درون یك اثر، بلکه در تمامی «قلمرو ادبی» مشخص کرد و با این کار شاید بتوان به نکاتی چند در مورد عملکرد ذهن بشر دست یافت. با پوشاندن این مفهوم پیچیده در لفافه یك عبارت منفرد، می توان گفت که ساختارگرایی مطالعهٔ روابط است.

مجمل بودن بیش از حد تعریف فوق با گستردگی و جزئیات رویکرد ساختارگرایی منافات دارد: بخشی از این گستردگی را می توان با نظری اجمالی به هریك از کتابهای متعددی که در این زمینه نوشته شده و غالباً نشانگر این نکته اند که اگر ساختارگرایی مقوله ای مستقل و قائم به ذات نباشد در واقع هیچ چیز نیست، دریافت. کتاب ساختارگرایی اثر «ژان پیاژه» از این جمله است. اگرچه این کتاب با ادبیات سروکار ندارد، لیکن همان طور که سرفصل های آن: «ساختارهای منطقی و ریاضی»، «ساختارهای زیستی و فیزیکی»، «ساختارهای روان شناختی»، «ساختارهای زبان شناسی»، «تحلیل ساختاری در علوم خاص» و «ساختارگرایی و فلسفه»، نشان می دهند، به واسطهٔ تعریفی که از ساختارگرایی و در نتیجه گستردگی آن بدست می دهد، حائز اهمیت است. اولین جمله «پیاژه» به تعریف ساختارگرایی اشاره می کند:

او می گوید که «ساختار، نظامی از تغییر و تحولات است و مفهوم ساختار خود از سه مفهوم اصلی ساخته شده است: «تمامیت، دگرگونی و استقلال». او اشاره می کند که ساختارگرایی برخلاف اینکه بتازگی نمو و رشد یافته است، مبحث جدیدی نیست و همان طور که بسیاری دیگر می گویند: «ماهیتاً یك روش است».

اگرچه ساختارگرایی می توانسته در زمانهای قدیم نیز به عنوان یك روش مطرح بوده باشد اما واقعیت این است که موج اخیر توجه به آن موجب گشته است تا همچون روشی جدید برای شناخت و مشاهده جهان بکار رود. برای نمونه در سال ۱۹۶۶ سمپوزیومی بین المللی در دانشگاه «جانزهاپکینز» برگزار شد که یکی از دستاوردهای آن اثری به نام زبان نقد ادبی و علوم بشر: بحثی پیرامون ساختارگرایی بود. مدتی بعد این کتاب پس از اصلاحات لازم در عنوان آن

به صورت «مباحثه» در روزنامه چاپ گشت و اهمیت بیشتری یافت. به دلیل تعدد آثار موجود در این زمینه و وجود بحث و اختلاف نظر در میان منتقدین، اساتید، و دانشجویان ادبیات، نیازی گسترده به بررسی جنبه‌های ادبی ساختارگرایی دیده می‌شود. در سال ۱۹۷۴ «روبرت شولز» مقاله‌ای در جهت برآوردن این نیاز چاپ کرد: **ساختارگرایی در ادبیات: مقدمه**[238] این مقدمه کتابی طویل است و تنها کتاب‌شناسی آن به ۱۶ صفحه می‌رسد و کتبی را شامل می‌گردد که به زبانهایی بجز زبان انگلیسی ترجمه گشته‌اند. در نتیجهٔ **مطالعه** کتاب «شولز» و **مطالعه** کتاب‌شناسی، ماهیت جهانی مباحثات ساختارگرایی روشن می‌گردد. در این زمینه کتاب دیگری تحت عنوان **فن شعر در ساختارگرایی: ساختارگرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات**[239] از «جاناتان کولر»[240] در دست است که با کتاب‌شناسی ۲۰ صفحه‌ای خود، تأثیری مشابه می‌بخشد.

البته مقالات متعددی که در شمارهٔ اکتبر ۱۹۷۵ **مجله انگلیش کالج** آمده است، ساده و روان‌تر است. در این میان می‌توان از مقاله‌ای از «سلز» به نام **ساختارگرایی به زبان ساده** که قبلاً ذکر آن رفت و **ساختارگرایی به عنوان رویکردی در نقد ادبی**[241] از «اسمیت سان»[242] نام برد. «اسمیت سان» تعریفی بر پایهٔ نظرات «پیاژه» و «کلادلوی اشتراوس»[243] بیان می‌کند (لوی اشتراوس، انسان‌شناسی است که تأثیر بسزایی براین **نهضت گذاشت**)، با این تعریف چهار اصل اساسی ساختارگرایی بدین ترتیب روشن شده است:

۱ـ تأکید بر روابط میان اجزاء.

۲ـ توجه ساختارگرا به همزمانی[244]، به جای «در زمانی»[245]

۳ـ ذکر این مبحث که «ساختارها در زیر سطح رو ساخت قرار دارند...»

۴ـ وجود عمومی ساختارها و روابط لازم بین آنان.

او همچنین نقایص ساختارگرایی به عنوان یك رویکرد **مطالعاتی** ادبی را **مطرح** ساخته و مبحث نقد ساختارگرایی داستانی از «دی.اچ.لارنس» به نام **رنگین کمان**[246] را ارائه می‌دهد. «سلز» فهرستی از اصطلاحات ساختارگرایی را تدوین کرده است و این خود نشانگر تلاشی **تازه برای** بر کرسی نشاندن این رویکرد در ادبیات است (**مطالبی** را که هم اکنون از «پیاژه» در

---

238. Structuralism in Literature: An Introduction

239. Poetics in Structuralism: Structuralism / Linguistics and Study of Literature

240. Jonathan Culler

241. Structuralism as a method of Criticism

242. Isaiah Smithson

243. Claude Levi - Stratuss

244. synchronic

245. diachronic

246. The Rainbow

مورد «جدید» و «قدیمی» نقل کردیم از یاد نبریم) و رویکردی است با شیوه و اصطلاحات خاص خود. مقالهٔ راهنمای نقد نو[۲۴۷]، اثر «ویلیام التون»؛ نیز در این روند بی‌تأثیر نبوده است. یکی دیگر از مقالات کالج انگلیش با جمله‌ای هشدارآمیز شروع می‌شود، جمله‌ای که می‌توان آن را در کتاب «شولز» و جاهای دیگر دید. «کونتین جی. گرافت» در اثر خود به نام علم و فن شعر، جدید و قدیم[۲۴۸] در مورد «تحمیل روشی علمی بر مطالعه ادبیات و هنر و علوم انسانی» هشدار می‌دهد. «گرافت» برآن است تا نشان دهد که این علم گرایی جدیدترین و شاید قوی‌ترین تجلی گرایشی است که دیرزمانی است، حس جمعی ما را در باب هنر تحت‌تأثیر قرار داده است او معتقد است که رابطهٔ مستحکمی میان فن شعر جدید و قدیم و میان ساختارگرایی و نقدی که زمانی «نو» قلمداد می‌شده، وجود دارد.

تحلیلهایی چند دربارهٔ کتاب «شولز» به این سخنان درباره این نهضت ابعاد گسترده تری می‌بخشد. او در پیشگفتارش توجه ما را به قصد خود از تخصیص کتاب به ادبیات صرف، جلب کرده و اعلام می‌کند که «ناگزیر، تأکیدی بر جنبه‌های دیگر ننهاده است و از هرگونه توصیف و شرحی از ساختارگرایی در فلسفه و روان‌شناسی، تاریخ، علوم فیزیکی یا ریاضیات «چشم‌پوشی می‌کند». از نظر «شولز»، «ساختارگرایی» پاسخی است به ضرورت... نظامی پیوسته که علوم مدرن را یکپارچه کرده و دنیا را دوباره برای بشر قابل سکونت می‌سازد... محسوب می‌شود. ساختارگرایی در وسیعترین بعد خود،... راهی برای جستن حقیقت نه در مقولاتی منفرد بلکه در روابط میان آنهاست. «این جنبش صرفاً علمی نبوده است: محدودهٔ هنری را نیز تحت‌تأثیر قرار داده است، چرا که خود جنبش فکری گسترده و عمومی است. یکی از جریانات فکری که گاه به گاه در فرهنگی جریان یافته و اجزاء و عناصر ناهمگون خود را در همان جهت پیش می‌برد». «شولز» می‌گوید که ساختارگرایی تنها یك «جنبش فکری» نیست بلکه: همان‌طور که «پیاژه» اظهار کرده بود خود رویکردی است که:

> «می‌تواند مدعی مقامی رفیع و ممتاز در حیطهٔ مطالعات و تحقیقات ادبی گردد. چرا که در پی استقرار الگویی از یك نظام در خود ادبیات است، الگویی به عنوان مرجعی بیرونی برای آثار منفردی که مورد مطالعه قرار می‌گیرد. ساختارگرایی با حرکت از مطالعهٔ زبان به مطالعهٔ ادبیات، و تلاش برای تعریف اصول ساختارپردازی مؤثر بر آثار منفرد و همچنین روابط بین آنها در تمامی مقوله ادبیات، کوشیده است و می‌کوشد تا زمینه‌ای هرچه عملی‌تر برای مطالعات ادبی فراهم آورد.»

مفهوم نظام در ساختارگرایی، نقش اصلی را بازی می‌کند، یك نظام، موجودیتی مستقل

247. A Guide to New Criticism

248. Science and Poetics, Old and New

و کامل است که با تغییر ویژگیهای خود، در عین حفظ ساختار منظم آن با شرایط جدید تطبیق می‌یابد. در چنین نظامی «هر پدیدهٔ ادبی، از جمله‌ای منفرد گرفته تا آرایش کلی واژه‌ها را می‌توان در رابطه با مفهوم آن نظام مشاهده کرد» و مطالعه آثار، انواع و کل ادبیات را بر پایهٔ این طریقه ارتباطی یا ساختاری بنا ساخت.

«شولز» پس از ارائه این اصول کلی، بخشی از کتاب خود را وقف ترسیم روند توسعه ساختارگرایی از جمله نظریات زبانی «فردیناند دوسوسور» و «رومن یاکوبسون» می‌کند و به مسائل متنوع ساختارگرایانه از قبیل «صورت‌ها» و «موضعهای دراماتیك» و مسألهٔ صورت‌گرایان روسی، (که اهمیت بسزایی در پیشبرد این نهضت داشته‌اند)، و نیز اسطوره پردازانی چون «کلادلوی اشتراوس» اشاره می‌کند. «شولز» نه تنها به تحقیق و تفحص می‌پردازد، بلکه خودش این نظریات را عملاً بکار می‌بندد. او نظریات رمانتیکی زبان شاعرانه را از دیدی ساختارگرایانه نشان داده و دیدگاه ساختاری «اولیس» اثر «جویس» را مطرح می‌کند و با امید و خوش‌بینی تام، نتیجه‌گیری می‌کند که در زمانی موعود، تخیّل یك ساختارگرا می‌تواند همچون یك رویکرد، ایدئولوژی‌ساز باشد و ایدئولوژی‌ای بیافریند که «امروزه بی‌نهایت بدان نیازمندیم»، ایدئولوژی‌ای که رابطهٔ میان ساختارگرایی و عشق را نشان دهد. «شولز» با چنین امیدی آگاهانه خود را از منتقدین دیگری که ساختارگرایی را به‌صورت رویکردی محدود ارائه می‌دهند، مجزا می‌کند.

۱۱. رویکرد سبك‌شناختی

سبك از نظر سنتی، موضوعی موردتوجه علم کلام بوده است (رجوع کنید به رویکرد «کلامی») اما اخیراً سبك، به‌طوری گسترش یافته است که آن را نه به عنوان بخشی از «علم کلام جدید» بلکه به‌عنوان رویکردی مستقل و مجزا به نام «سبك شناسی» بررسی می‌کنیم.

۱ـ سبك‌شناسی به معنی مطالعهٔ واژه‌ها و دستور زبان مورد استفادهٔ یك نویسنده نیست، بلکه مطالعهٔ روشی است که نویسنده با آن واژه‌ها و دستور زبان و نیز عوامل دیگر را در جمله (که به نظر بعضی تجلیگاه آنها است) و به طور کلی در متن بکار می‌گیرد. اگرچه تمایز میان زبان‌شناسی و سبك‌شناسی به عنوان رویکردهای ادبی کاری مشکل و گاهی غیرممکن است (رجوع کنید به رویکرد زبان‌شناسی) لیکن با یك جمع‌بندی کلی می‌توان گفت: زبان‌شناسی

مطالعه مواردی است که در دسترس متکلمان زبان باشد، مانند صورتهای نحوی، دستور زبان، یا به عبارت دیگر مطالبی که به‌واسطه توانایی متکلمان در تشخیص و تقلید الگوهای جمله (بدان معنا که دستور زبان را می‌توان قبل از صورت تکمیلی آن در یك جمله یا اثر ادبی ساخت و پرداخت) در دسترس تمامی متکلمان یك زبان باشد.

۲ـ در سبك شناسی با مطالعهٔ گزینه‌های خاصی که یك نویسنده از مطالب قابل دسترس خود مجزّا کرده است، با گزینه‌هایی که عموماً جهتی فرهنگی داشته و به موقعیت و شرایط وابسته است، سروکار داریم. بنظر می‌رسد که این تمایز همان مفهومی را دارد که «راجر فولر»[۲۴۹] بیان می‌کند: «یك متن به طریق خاصی ساخته و پرداخته شده است چرا که کاربردی متمایز از مطالبی متمایز است که از پیش داده شده اند، ما باید مرز اساسی بین... مطالب زبانی موجود (نکات دستوری) و کاربرد حاصله آنها (نکات سبك شناختی) قائل شویم.» (**ساختار نقد و زبانهای شعر، رویکرد زبانی**)[۲۵۰]

«فولر» می‌داند که یك زبان شناس چه نقشی می‌تواند در نقد ادبی داشته باشد. اما در عین حال او در پی یك نظریهٔ کاملاً فنی و جامع درباره «کنش[۲۵۱] زبان‌شناسی» است. او می‌گوید، زبان بُعدی فرهنگی دارد چنانکه نه تنها «توانش[۲۵۲] دستوری» بلکه توانش زبان‌شناسی ـ جامعه شناسی نیز برای یك عضو بالغ جامعهٔ انگلیسی زبان و برای نویسنده و خوانندهٔ این جامعه حائز اهمیت است. در نتیجه کنش به عنوان عنصری اساسی در کاربرد رویکرد سبك‌شناختی در یك اثر ادبی بروز می‌کند. «فولر» نمونه‌های کوتاهی از مقاله‌ای درباب بشر، میدان واشنگتن[۲۵۳] و پارك مانسفیلد[۲۵۴] می‌آورد تا اصول لازمه کار را نشان دهد و سپس می‌گوید:

> «زبان گنجینهٔ منسجمی از مفاهیم است و هرگونه کاربرد آن، آرایشی خاص در شرایط فرهنگی وابسته (تا حدی وابسته به زبان) محسوب می‌شود. این نکته، در حقیقت اصل ضمنی مقوله نقد محسوب می‌گردد، چرا که واقعیت گریزناپذیر تمامی مکتوبات است. دریافت‌ها و مشاهدات خواننده، که «مفهوم‌سازی زبانی»اش از تجربه، دقیقاً به «مفهوم سازی زبانی» شاعری که همان زبان را بکار بسته است، پاسخ می‌دهد، به‌واسطهٔ «کنش» زبانی شاعر هدایت می‌گردد.»

سبك‌شناسان به‌واسطهٔ تأکید بر گزینه‌ها و کنش (بیشتر از تأکید بر «موجود بودن»[۲۵۵]

---

249. Roger Fowler
250. The Structure of Criticism and the Language of Poetry: An Approach Through Language
251. performance
252. competence
253. Washington Square
254. Mansfield Park
255. availability

دستور زبان)، بر کل متن بیشتر تکیه می کنند تا بر جملات منفرد. اگرچه هدف این نوع نقد بیشتر ارزیابی متون است، اما این تأکید هنوز مورد بحث است. برای مثال از یک سو، «دیوید لاج»[۲۵۶] می گوید که «نوع خاصی از سبک شناسی، هرگز نمی تواند به صورت روشی کاملاً جامع در نقد ادبی بکار آید.» (زبان داستان‌پردازی)[۲۵۷] «لاج» می گوید که «سبک‌شناس در بافتار زبانی به‌عنوان یك کل، به یك عنصر مجزای زبانی می نگرد، درحالی که منتقد، خودِ متن را به عنوان یك کل برمی گزینند. مهمتر اینکه سبک‌شناس کمتر با مسائل ارزشی سروکار دارد تا منتقد، که «تحلیل را با ارزیابی می آمیزد». این خاصیت جبلّی ادبیات است که با ارزشها سروکار داشته باشد و ارزشها خود را به روشی علمی وا نمی نهند.» از سوی دیگر «استانلی.ب.گرینفیلد» در اثر خود به نام **معنا و دستور زبان در شعر**[۲۵۸] در مورد همین مسأله سخن گفته و می کوشد تا نشان دهد که چگونه زبان‌شناسی، نه تنها به حوزه سبک‌شناسی نزدیك می‌شود، بلکه چگونه می‌تواند بر مسند ارزیابی بنشیند. «گرینفیلد»، که تفاسیرش کمك بسزایی برای علاقمندان تحقیق در این زمینه‌ها محسوب می گردد، ابراز می‌دارد که توجه او بیشتر به سیر و سیاحت زبان‌شناسان در قلمرو متون ادبی، و نیز متوجه ارزشهای روش شناسی نوین آنان می‌شود تا زمینه شناخت ما را در این مورد که «چگونه یك شعر معنا می یابد»، فراهم آورد. آنان ادعاهای گسترده ای به موافقت با جنبه عینیت و ماهیت علمی پژوهشهای خود در مقایسه با غرابت‌های حسی و برداشتی ذهن منتقد، مطرح می‌سازند و شاید هم‌اکنون زمان آن فرا رسیده است که سرزمین نو یافتهٔ آنان تمام و کمال همان‌طور که بر خوانندگان نشریات زبان‌شناسی شناخته شده است، به خوانندگان مجلات نقد نیز معرفی گردد. درست در همان زمانی که «گرینفیلد» در پی آن بود که در نشریات نقد ادبی، مقبولیتی گسترده‌تر برای شگردهایی که در مجلّات زبان‌شناسی ارائه شده بود، دست و پا کند، «نشریه سبك» در حال تأسیس بود (۱۹۶۷). اهداف روشن این مجله، انتشار تحلیل های متعالی در مورد سبك است؛ بویژه تحلیل‌هایی که با ادبیات مکتوب به زبان انگلیسی سروکار داشته و روشهای منسجمی در توصیف و ارزیابی سبك ارائه می‌دهد. مرور و بررسی کتبی که «نقش بسزایی در شناخت سبك دارند» و نیز تدوین «کتاب شناسی سالانه ای در مورد نقد ادبی» و همچنین کتاب شناسی های موضوعی با تأکید بر جنبه‌های سبك نیز از اهداف این نشریه بحساب می آیند. همچنین این نشریه، بر بررسی پیشرفتهای بین‌المللی در سبک‌شناسی و ارائه اطلاعاتی در زمینهٔ تدریس سبك تأکید می ورزد.

در اینجا باید توجه داشت که اشاره به مسائل بین‌المللی سبک‌شناسی در یك نشریهٔ

256. David Lodge 257. **The Language of Fiction** 258. **Meaning and Grammer in Poetry**

آمریکایی که به ادبیات انگلیسی می‌پردازد، ما را به یاد منشأ اروپایی سبك‌شناسی می‌اندازد. درست یك سال پیش از آن «دیوید لاج» گفته بود: «اولین چیزی که باید دربارهٔ سبك‌شناسی نوین گفته شود، این است که سبك‌شناسی رویدادی اروپایی است. بدین ترتیب سبك‌شناسی بندرت به عنوان نیرویی مؤثر در نقد «انگلو-امریکن» انگلیسی بپا می‌خیزد. ما «شپیتزر»ها[۲۵۹] «اورباخ»ها[۲۶۰] و «اولمن»ها[۲۶۱] را نداریم.

از دو مجموعه مهم یادداشت و تفسیر به نام سبك در زبان و سبك ادبی می‌توان شناخت بیشتری از روند حرکتی سبك‌شناسی بدست آورد. هر کتاب نتیجهٔ کنفرانسی مهم درباره سبك است، اولین این کنفرانس‌ها، کنفرانسی میان‌رشته‌ای بود و دومی از نظر مفاد کمتر میان‌رشته‌ای بود اما بین‌المللی بوده و ده ملیت اروپایی در آن شرکت کرده بودند. هر کتاب شامل دو چشم‌انداز کلی کتاب‌شناسی است. از این گذشته، کتابِ «سی بوك»[۲۶۲] فهرستی شامل ۴۶۲ مأخذ دارد. با در نظر گرفتن هر دو جلد می‌توان دربارهٔ مفهوم سبك، مجموعه روشهای مربوط به ماهیت سبك، منابع اروپایی و بویژه غیر بریتانیایی این رویکرد نقدی و مجموعهٔ جنبه‌های سبك‌شناسی آثار ادبی قابل بررسی نکاتی را دریافت.

یکی از مقالات دیگر «سی‌بوك» به نام بردارهای سبك منثور[۲۶۳] از «جان.بی.کارول»[۲۶۴] است. «کارول» با استناد به مقالهٔ بردارهای ذهنی[۲۶۵] از «ال.ال.تورستون»[۲۶۶] روان‌شناس با ارائه شگردی به نام «تحلیل شاخص»[۲۶۷]، فرایندی آماری برای تشخیص و سنجش ابعاد اساسی بردارهایی که عامل دگرگونی‌های موجود در هر سلسله از رخدادها باشند، بکار می‌بندد.

«کارول» شش شاخص را نام برده، سپس به شرح آنها می‌پردازد: خوب و بد؛ شخصی و غیرشخصی؛ پرپیرایه و ساده؛ ذهنی و عینی؛ جدی و شوخی و بالاخره شخصیت‌پردازانه و روائی. بدین ترتیب «هیأت داوران» قطعات برگزیده ادبی را با توجه به این شاخص‌ها ارزیابی می‌کند و نتیجه آن را در یك نمودار نشان می‌دهد، به‌طوری که برای مثال می‌توان تحلیل‌های مختلف دو نویسنده را ارزیابی و مقایسه کرد.

یك مقاله دیگر این کتاب نوشتهٔ «سول ساپورتا» است به نام «کاربرد زبان‌شناسی در

---

۲۵۹. spitzer: لغت‌شناسی اتریشی

۲۶۰. Ouerbach: نویسنده آلمانی

۲۶۱. Ullmann: نویسنده و مبلغ سیاسی آلمانی

264. John b. Carrol

263. Vectors of Prose Style

262. Sebeok

267. Factor Analysis

266. L.L. Thurstone

265. Vectors of Mind

مطالعه زبان ادبی»[۲۶۸]. در مقاله یاد شده آمده است: آیا ادبیات زبان است؟ آیا می‌توان ادبیات را مانند زبان از نظر علمی مطالعه کرد؟ آیا زبان‌شناسی مطالعه علمی ادبیات است؟ «سپورتا» چنین می‌گوید:

«بنظر می‌رسد که تفاوتی اساسی در اهداف و نتایج زبان‌شناسی و آنچه که به نام سبک‌شناسی، می‌شناسیم وجود داشته باشد. یك توصیف زبانی تا آنجا که بتواند جملات دستوری را ورای پیکره زبانی که توصیف براساس آن صورت پذیرفته، پیش بینی کند، کافی است. اما تحلیل سبکی در درجه اول وظیفه طبقه‌بندی را بعهده دارد تا پیش بینی.... نتیجه یك تحلیل زبانی، دستور زبانی است که جملات ناپیدا و پیدا را بسازد و تولید کند[۲۶۹]. بنظر می‌رسد که هدف تحلیل سبکی، قسمی «گونه‌شناسی»[۲۷۰] است که ویژگیهای جملات را که به واسطهٔ آن این جملات به زیر گروههای دیگر طبقه‌بندی می‌شوند، مشخص می‌سازد.»

«سپورتا» اضافه می‌کند که: «بنابراین درحالی که زبان‌شناسی با توصیف یك قانون سروکار دارد، سبك‌شناسی با تمایزات میان مطالبی که مطابق با تجویزات آن قانون ارائه شده است، سروکار دارد: این شبیه روش شناسی‌ای است که ارزشیابی را دخالت نمی‌دهند و «گرینفیلد» در صدد بود از آن فراتر برود، با این وجود این مطالب، تمایز دیگر زبان‌شناسی و سبك‌شناسی را نشان می‌دهد»، «سپورتا» همچون دیگر مفسّران خاطرنشان می‌سازد که محدودهٔ مورد توجه زبان‌شناسی به جمله خلاصه می‌شود، درحالی که سبك‌شناس توجه خود را به واحدی وسیعتر یعنی خود متن... به عنوان زمینه‌ای برای تحلیل سبك‌شناسی معطوف می‌دارد.

در این راستا کتابی که توسط «سی‌مور چاتمن»[۲۷۱] و مؤلفانی دیگر به چاپ رسیده است، نیز شایان توجه است. این کتابها با شش سرفصل طبقه‌بندی شده‌اند: «نظریهٔ سبك»، «سبك‌شناسی و اصول مربوطه»، «شاخصهای سبك»، «سبك مربوط به دوره»، «سبك مربوط به انواع ادبی» و سبك‌های نویسندگان و متون منفرد و مستقل. «چاتمن» در مقدمهٔ خود می‌گوید: «تلاش و اقدام به ارائه خلاصه‌ای از غنا و پیچیدگی این سمپوزیوم در حد یك مقدمه مختصر اقدامی گستاخانه است. اما شاید بتوانیم با ذکر درونمایه‌های مبرم و خاص این مبحث، یکپارچگی و تمرکز آن را به خواننده القا کنیم. می‌توان مطلب را به سه پرسش زیر تقسیم کرد: ۱ـ سبك چیست؟ ۲ـ شاخصهای سبك چگونه ساخته می‌شوند؟ ۳ـ آیا برای توصیف سبك ادبی، زبان‌شناسی کافی بنظر می‌رسد؟ یعنی آیا سبك‌شناسی تنها شاخه‌ای از زبان‌شناسی

268. The Application of Linguistics to the Study of Poetic Language
269. generate
270. Typology
271. Seymour Chatman

است؟»

«چاتمن» در پاسخ پرسش آخر می گوید: «پاسخ کلی سمپوزیوم به این پرسش، «نه» است». او سپس قطعاتی از مقالات را مطرح می کند که «ترس محققان (غالباً محققان انگلوساکسونی) در مورد تعدی زبان شناسی به مطالعات ادبی را برطرف می سازد.» بدیهی است که «مطالب فرازبانی زیادی در ادبیات هست» که خود سزاوار تحقیق و پژوهشند.

یکی از منتقدینی که «چاتمن» از او نام می برد، «رنه ولك» است که در تألیف کتاب «سی بوك» نیز سهیم است، از آنجا که «ولك» بیشتر منتقد ادبی بود و نقش مهم مصلح کنفرانس ایندیانا را ایفا می کرد، بجاست که در اینجا گفته های او را که دقیقاً در پایان «گفتار پایانی» آن کتاب آمده است، نقل کنیم:

> «تفسیر، شناخت، شرح، تحلیل، دست کم در مطالعهٔ ادبیات و هنر، از ارزیابی و نقد جدا نیستند. مجموعه ای از مشخصه های خنثی و ثابتی که بتوانند توسط علم سبك شناسی تحلیل گردند، در دست نیست. یك اثر ادبی ماهیتاً مجموعه ای از ارزش هایی است که نه تنها دارای ساختار هستند، بلکه ماهیت خاص آن را بوجود می آورند. بنابراین نقد ادبی، که مطالعه ارزشهاست، نمی تواند از مفهوم پرمعنای تحقیق ادبی تهی گردد. البته این به معنای توصیهٔ ذهنیت گرایی محض و شناخت کورکورانه و مطلق نیست، بلکه پیشنهاد و درخواستی است مبنی بر اینکه تحقیق ادبی یك تحقیق منظم در مورد ساختارها، نمونه ها و کاربردها باشد که شامل ارزش و خود ارزش هستند. سبك شناسی بخش مهمی از این مطالعه را تشکیل می دهد، اما تنها یك بخش.»

بجاست که در اینجا به عنوان حسن ختام مبحث سبك شناسی، از مقاله ای نام ببریم که گرایشی متفاوت داشته و مکمل گفتار «ولك» بویژه آخرین جمله اوست. «اروین.آر.اشتاین برگ»[۲۷۲] در سبك شناسی به عنوان نظامی انسان گرا[۲۷۳] می گوید که سبك شناسی فعالیتی انسانی برای کاوش و تحلیل «الگوهای لغوی» در آثار ادبی بوده و در زمینه کشف و بیان چنین الگوهایی، وی می گوید: «... در اینجا اصلی سازمان دهنده وجود دارد که قبلاً به آن اشاره شده است. آنچه بنظر می رسد اتفاقی باشد. در واقع بسیار منظم و مرتب بوده است، گواه این مطلب در این سه نکته نهفته است: ابزار، تفحص (پویش) و نتایج». «اشتاین برگ» هیچگونه منافاتی میان نیروی انسانی و استفاده از علم آمار یا حتی کامپیوتر نمی بیند. او پنج طریقه تفسیر یك الگوی یافته شده را بیان می کند: ۱ـ تشریح الگو به منظور ثبت آن ۲ـ بیان چگونگی دستیابی به اثری خاص و مشهود ۳ـ ذکر شواهدی مبنی بر اینکه چگونه یك الگو، فضای یك متن را تقویت

---

272. Erwin R. Steinberg

273. Stylistics as a Humanistic Discipline

می‌کند ۴ـ مشخص کردن الگویی که در تضاد با معنای ظاهری است، معنایی که به نوبهٔ خود تنشی را بوجود می‌آورد که این تنش خود بُعدی اضافی به معنای اثری می‌افزاید. ذکر شواهد الگویی که یك اثر هنری را به واسطه تضادی که با دیگر الگوهای موجود در متن دارد، تضعیف می‌کند. «اشتاین برگ» سپس می‌پرسد: «آیا کاوشهایی این چنین در مورد الگوها کار مناسبی برای طرفداران مقولات انسانی است؟» تا آنجایی که الگوجویی خود مسأله ذهنی اصلی باشد و تا آنجایی که یافتن و توصیف الگوهای زبانی بتواند به درك متونی که بیانگر منزلت و ارزش بشر و ظرفیت او برای خودشناسی از طریق تعقل است، کمك کند، پاسخ این سؤال مثبت است.

پی گفتار

آنچه در صدد بیان آن بودیم، اسرار و رموزی نبوده است که تنها برای کسانی که به حریم درونی ادبیات راه برده اند مؤثر افتد. چرا که از اینها گذشته، همان طور که «ورد زورث» در سال ۱۸۰۰ در مقدمه‌ای بر تصنیف های غنایی[1] خود نوشته است: «شاعر کسی است که با بشریت سخن بگوید». یك شاعر یا نمایشنامه نویس در یك شعر یا نمایشنامه تجربه ای را ـ غالباً برای ما خوانندگان خود ـ نمود می بخشد و ما تنها با بازپردازی هرچه بیشتر آن تجربه بد و پاسخ می گوئیم.

طبیعی است که پاسخ همگی ما یکسان نخواهد بود. برای نمونه آموزگاری که در مراحل ابتدایی یعنی پیش از دبیرستان تدریس می کند، پس از اینکه مدتی طولانی به جزئیات مباحث مربوط به مرگ تفنگ‌چی[2] اثر «راندال جارل»[3] گوش فرا می‌دهد، با خشم زیاد می گوید «من هرگز حاضر نیستم وقت کلاسم را با گفتن این ترّهات تلف کنم.» شاید همین طور باشد اما این مسأله ثابت نمی کند که این کلاس یا بحث مفید نبوده است.

مؤلفان کتاب حاضر معتقدند که وقتی خوانندگان نتوانند تمامی نکاتی را که در یك اثر هنری، وجود دارد ببینند، متضرر می گردند. ما یك سلسله رویکردهای انتقادی به ادبیات را ارائه داده ایم، با علم به اینکه بسیاری از اینان به‌طور خلاصه و بسیاری نیز به‌طور تشریحی مطرح گشته است. اما در این کتاب برخی ابزار و عواملی که خواننده را در «نقد» توانا می سازد و او را

---

1. Preface to Lyrical Ballads
2. The Death of the Ball-Turret Gunner
3. Randall Jarrel

در قضاوت و شناخت بهتر آثار ادبی و پیوند دادن آن به تجربه بشری یاری داده و به او کمك **می‌کند** که قالب و سبك آن را درك کند، جمع آمده است.

با ارائه این ابزار و رویکردها، باید همچنین از گمراهیهای جانبی و یا تعصبات بیجا در **کاربرد** آنان غافل نشویم، چرا که برای ارزیابی باید احتیاط و عقل هر دو را به کار برد. غالباً حتی منتقدین خبره، ریشه واژهٔ «منتقد»[۴] را از یاد می برند و نظرات ذهنی و شخصی خود را بیان کرده، یا درگیر علایق گوناگون خود می گردند. مبتدیان راه نقد نیز که تازه چشمشان به جمال رویکردهایی از جمله روان‌شناسی روشن گشته است، در یك شعر شاد و راعی[5] کندوکاو کرده و در هر تپه گردو و کاج افراشته به‌دنبال نمادهای فرویدی می گردند. برخی نیز شعرهای ساده‌ای چون فرغون سرخ[۶] از «ویلیام کارلوس ویلیامز»[۷] را خوانده و با غفلت از زیبایی، سادگی و ایجاز آن، به بیراههٔ نظرات شخصی کشیده می شوند. آنان از یاد می برند که هر تفسیری پشتوانه و علتی منطقی و مستدل می خواهد و عوامل آن باید در خود اثر هنری یافت شوند و اعتبار نهایی یك تفسیر نیز باید به واسطهٔ خصایص مستقل وجبلّی خود آن تأیید گردد. بالعکس گاهی اوقات طرحی کاملاً منطقی و صحیح برای یك اثر ارائه می شود، تنها برای اینکه موارد افتراق یا تمایز آن را نشان دهند. اینان سپس وقتی که مسحور نکته‌ای جدید می گردند فراموش می کنند که اعتبار آن در گرو این نکته است که با طرح اصلی و همچنین با رهیافت جدید موافق و سازگار باشد یا نباشد. به طور خلاصه، از آنجا که یك اثر هنری تجربه زیباشناسی خاص خود را دارد، خواننده نیز همچون نویسنده، آزاد نیست که وحدت اندام‌گونهٔ آن را به‌واسطهٔ حواشی و مطالب زاید خود، فروپاشد.

همچنین نباید از یاد برد که در همهٔ احوال باید نگرشی همه‌جانبه و انعطاف‌پذیر داشته باشیم. در مرحله گزینه رویکردهای نقد در مورد یك اثر هنری خاص، گزینه‌های ما می باید با همان نگرش مربوط به نکات نفی شده، تعیین گردند. تمامی رویکردها را نمی توان در تمامی موارد به کار برد و شاید بهتر است بگوییم که به تعداد آثار ادبی موجود، رویکرد ادبی وجود دارد. بهتر است که از میان رویکردهای متعدد، آمیزه و ترکیبی را که به کار ادبی ما بیشتر می خورد، از کار دربیاوریم. همان طور که «دیوید دیچز»[۸] در خاتمه کتاب خود **رویکردهای نقد ادبی**[۹] نوشته

---

۴. با توجه به اصل واژه (critic): و ریشه آن (krinein) به معنای قضاوت کردن

5. pastoral

6. **The Red Wheelbarrow**

7. William Carlos Williams

8. Divid Daiches

۹. **Critical approaches to Literature**: که تحت‌عنوان «شیوه‌های نقد ادبی» به ترجمه روانشاد دکتر **صدقیانی** و روانشاد دکتر غلامحسین یوسفی توسط انتشارات علمی منتشر گشته است.

طوفانهای سرکش و ددان زوزه کش و دیگر صداهای بیابان برهوت با صدای مردی گناهکار در بیعت با فرمانروای مطلق، آمیخته و در آن مستحیل می گشت. چهار کاج شعله ور، بیشتر مشتعل شده بودند و هیاکل و چهره های هراس آور به طرز مبهم و آشفته در حلقه های دود بالای این جمع گناهکاران دیده می شد. در همان لحظه آتش روی صخره سرخ فام زبانه می کشید و کمان درخشانی را در بالای زمینه خود که چهره ای در آنجا نمودار شده بود ایجاد می کرد. این چهره به عالیجنابی که اکنون ذکر آن رفت، کوچکترین شباهتی نداشت، از نظر ظاهر و رفتار نیز به مقامات بالای کلیساهای نیوانگلند شبیه نبود. کسی فریاد زد: «مرتدین را پیش بیاورید». و صدا در تمام پهنه محوطه و جنگل پیچید.

با این حرف، «جوان نیکوخصال» از سایه درختان بیرون آمد و به جماعت که به واسطه مکنونات شریرانه قلبی خود، حس برادری تنفرانگیزی نسبت به آنها در سینه داشت نزدیک شد. می توانست با اطمینان سوگند یاد کند که شمایل پدر مرحوم خودش او را به جلو رفتن ترغیب می کرده و از یك حلقه دود به پایین می نگریسته است، در حالی که یك زن با حالت غمناکی از ناامیدی، دست خود را به سوی او دراز کرده بود تا او را از خطر برهاند. آیا این زن مادرش بود؟ اما وقتی کشیش و «شمّاس نیك نهاد» پیر بازویش را گرفتند و او را به صخره مشتعل رهنمون شدند قدرت نداشت حتی تنها در خیال یك گام به عقب برگردد، یا برجای خود بماند، آن طرف همچنین شمایل باریك یك زن نقاب دار بود که بین «خانم نیکوسرشت» معلم پرهیزکار اصول عقاید و «مارتاکاریر»[8] که از شیطان قول گرفته بود ملکه جهنم باشد، جلو می بردند. آن زن یك ساحره شریر بود. نوکیشان آنجا زیر قبه ای از آتش ایستادند.

مرد سیاهپوش گفت: «فرزندان من، به مراسم «عشاء ربّانی» خوش آمدید. پس آنگاه شما در جوانی سرشت خود و سرنوشت و تقدیر خود را یافته اید. فرزندان من، به پشت سر خود بنگرید.» آنان برگشتند. در پوششی از شعله، پرستندگان شیطان دیده می شدند، لبخند رضایت بر تمامی چهره ها سایه افکنده بود.

شمایل سیاهپوش ادامه داد: «آنجا تمامی کسانی ایستاده اند که شما از جوانی آنان را محترم دانسته اید، شما آنان را پرهیزکارتر از خود قلمداد می کرده اید و از گناهان خود شرمنده بوده اید. اما اکنون تمامی آنان در مراسم نیایش من جمع آمده اند. امشب اختصاص به تعلیم اعمال سری به شما دارد: چگونه پیش کسوتان و قدّیسین کلیسا، الفاظی هرزه به باکره گان

---

8. Martha Carrier

کلیساهای خود ادا کرده اند. چه زنانی که در آرزوی بیوه شدن می سوخته اند و در بستر خود جرعه ای زهر به همسران خود داده و آنان را در آغوش خود به خواب ابدی فرو برده اند، چگونه جوانان نوبالغ برای وارث شدن اموال پدری تعجیل ورزیده اند و چگونه دوشیزگان رعنای جوان بدون شرم و افسوس گورهای کوچکی در باغ حفر کرده و مرا به مراسم تدفین یك نوزاد دعوت کرده اند. شما با گرایش و تمایل قلوب بشری به گناه، تمامی مکانها، کلیسا، خوابگاه، خیابان، مزرعه یا جنگل را ـ هر جا که گناهی رخ دهد ـ آلوده کرده اید و بس به وجد و طرب خواهید آمد. اگر تمامی کره زمین را جرثومه ای از گناه و فساد ببینید: یك لکه خون بزرگ. حتی باید بیشتر از این اسرار عمیق گناه و سرچشمه تمامی اعمال شریر، سرچشمه ای که بیشتر از قدرت های بشری، هواهای نفسانی پلید می رویاند ـ حتی بیشتر از قدرت های شیطانی ـ را در سینه ها بکارید و اینها خود را در اعمال ظاهر می کنند. و اکنون فرزندان من، به یکدیگر بنگرید».

آنان چنین کردند و در شرارهٔ مشعل های فروزان از آتش دوزخ، مرد نگون بخت، «ایمان» خود را دید و زن نیز همسر خود را که در مقابل آن محراب ملوّث بر خود می لرزید.

شمایل با لحنی سنگین و موقر ـ و تقریباً آمیخته با تأسفی یأس آمیز، گویی سرشتش که زمانی پاك و فرشته آسا بوده هنوز می تواند به عزای نژاد آنها بنشیند ـ گفت: «آه فرزندان من شما اینجا هستید، قلبهایتان را به یکدیگر بپیوندید. شما تاکنون ایمان داشتید که زهد و پاکی تنها در رؤیاها نیست. اکنون پرده به کنار رفته و حقایق برملا گشته است. «شر» در ذات بشر است. شر بایستی یگانه سرور شما باشد. باز هم خوش آمدید فرزندان من، به مراسم نژاد خود خوش آمدید».

پرستندگان شیطان در فریادی حاکی از پیروزی و همچنین دلسردی یکصدا گفتند: «خوش آمدید» و آنان ایستادند. تنها زوج آنجا که بنظر می رسید تا آنان زمان در پا نهادن به قلمرو شرارت در دنیای ظلمانی درنگ ورزیده اند، این دو بودند. در صخره، حوضچه ای برای غسل تعمید وجود داشت، آبگیری که به طور طبیعی در صخره وجود داشت و پر از آبی بود که با نوری تند و با شعله ای روان یا شاید هم خون سرخ شده بود. در این هنگام شمایل شیطان دستش را در آب فرو برد و آماده شد تا نشانه تعمید را بر پیشانی آنها بنهد، تا آنان نیز در راز گناه شریك گرداند. و به گناه مرموز دیگران ـ چه در اندیشه و چه در رفتار ـ آگاهتر کردند، بیشتر از آنچه از گناه خود آگاه باشند. شوهر نگاهی به زن پریده رنگ خود افکند و «ایمان» به او. آیا در نگاه پسین، آنان همدیگر را چون دو رذل شرور نمی دیدند؟ هر دو از آنچه که می کردند و آنچه

که می‌دیدند مشمئز شده بودند.

شوهر فریاد زد: «ایمان» به آسمان بنگر و در مقابل شیطان مقاومت کن. اینکه «ایمان» اطاعت کرد یا خیر، «جوان نیکوخصال» چیزی ندانست. او که خود را در قلب شبی آرام و خلوت یافته بود، کلامی نتوانست بر زبان آرد، به غرش باد که بشدت از میان جنگل می‌گذشت گوش می‌داد. او در مقابل صخره، گرد خود می‌چرخید، صخره سرد و مرطوب بود. در همین اثنا ترکه‌ای آویزان که تماماً در آتش سوخته بود، گونه‌اش را با شبنمی سرد مرطوب کرد.

پگاه پسین، «جوان نیکوخصال» آهسته و آهسته به خیابان دهکده «سالم» رسید، مات و مبهوت اطرافش را می‌نگریست. کشیش پیر و مؤمن برای باز شدن اشتهایش برای صبحانه و تنظیم مطالب خطابه‌اش در قبرستان قدم می‌زد و هنگامی که از کنار «جوان نیکوخصال» می‌گذشت وی از او چنان فاصله گرفت گویی از یك ملعون می‌گریزد. «شمّاس نیك نهاد» پیر مشغول انجام مراسم نیایش محلی بود، و کلمات مقدس دعایش از پنجره که باز بود شنیده می‌شد. جوان اندیشید: «ای جادوگر کدامین پروردگار را ستایش می‌کنی؟» «خانم نیکوسرشت»، مسیحی مؤمن و پرهیزکار در زیر آفتاب صبحگاهی در درگاه خانه‌اش ایستاده بود و به دخترك کوچکی که پیمانه‌ای شیر تازه برای او آورده بود، فرامین مذهبی را می‌آموخت. «جوان نیکوخصال» کودك را چنان کنار کشید که گویی او را از چنگال ابلیس می‌رهاند. وقتی به سمت سالن اجتماعات کلیسا پیچیده، سر «ایمان» را که نوارهای صورتی کلاهش مشخص بود، دید. او که با دلواپسی به پیش رو خیره شده بود، با دیدن شوهرش چنان خوشحال شد که بسرعت از خیابان گذشت و نزدیك بود که شوهرش را در جلو چشم تمام مردم دهکده ببوسد. امّا «جوان نیکوخصال» با سردی و اندوه به چهره او نگریست و بدون کلامی گذشت.

آیا «جوان» در جنگل به خواب رفته بود و تنها کابوسی از یك جلسه را دیده بود؟ اگر می‌خواهید می‌توانید این طور فکر کنید، اما افسوس؛ این کابوس برای «جوان نیکوخصال» بسیار بدیمن بود. او از آن شبی که این کابوس را دیده بود به مردی دلتنگ، غمگین، کژ اندیش و بدگمان ـ اگر نه مأیوس ـ بدل گشته بود. در روز «سبت» وقتی جماعت سرودی مقدس را می‌خواند، وی نتوانست گوش دهد، چرا که گناه و شیطان تمامی کلمات مقدس و متبرك را از گوش او دور می‌ساخت.

وقتی کشیش با بلاغت و قدرت تام از روی منبر موعظه می‌گفت و دستش را بر روی انجیل گشوده شده‌اش نهاده بود و از حقایق مکتوب مسیحیت و زندگی قدیّسین و مرگهای با افتخار و رستگاری ابدی و یا ضلالتهای عظیم سخن می‌گفت، «جوان نیکوخصال» رنگ باخته

بود و بیم داشت که مبادا سقف بر روی این کفرگو و شنوندگانش فرو ریزد. غالباً نیمه شبها که بیدار می شد از آغوش «ایمان» کناره می جست و پگاه یا شامگاه هنگامی که خانواده اش برای نیایش زانو می زدند او در خود فرو می رفت و زیر لب سخن می گفت، صامت به همسرش خیره می شد و دور می گشت. سالها بعد، پس از مرگش که جسم فرتوت او را به سوی گورش می بردند، «ایمان» که زنی سالخورده شده بود همراه با فرزندان و نوه هایش، جماعتی آبرومند، با تنی چند از همسایگانش، او را مشایعت می کردند. هیچ آیه رحمتی بر سنگ گور او نوشته نشد، چرا که ساعت مرگش بس ظلمانی بود.

فهرست اصطلاحات ادبی

احساس گرایی (Sentimentalism)

زیاده روی در احساسات و عواطف، بیشتر از آنچه که موقعیتی می‌طلبد که غالباً یك واکنش کلیشه‌ای است.

استعاره (Metaphore)

استعاره به طور عام به معنای زبان مجازی است که برای مقایسات تخیلی بکار می‌رود و در مقابل واژه تقریر (Statement) بکار می‌رود. به طور خاص استعاره مقایسه‌ای است میان چیزهایی که اساساً شباهتی به هم ندارند. در این مقایسه واژه هایی مانند «چون» و «مانند» بکار نمی‌رود، استعاره زمانی که نام چیزی را مستقیماً برای چیز دیگری به امانت بگیرند نیز اطلاق می‌گردد. مانند: «هملت: دانمارك یك زندان است».

اسطوره (Myth)

از دیدگاه سنّتی، اسطوره داستانی است بی‌نام و نشان که بیانگر عقاید بدوی بوده یا به تفسیر اسرار جهان طبیعی می‌پردازد. در نظریه پردازی جدید، اسطوره بازتاب نمادین ارزشهای جمعی یك قوم و بیان مشترك و بیشتر غریزی واقعیت است. گاهی اسطوره را جنبه شفاهی و صوری مناسك می‌نامند.

اشعار اجتماعی (Vers de société)

نوعی شعر کم مایه که از خصوصیات آن سبك بودن موضوع و پیچیده و متعالی بودن بیان است. این نوع شعر غالباً سبك و بی‌مایه بوده و حالت انتقادی داشته و برای طبقه بالای جامعه اشراف

سروده می شود. مهارت فنی شاعر در این نوع شعر به نمایش گذاشته می شود. اگر هم درونمایه اهمیتی تلویحی داشته باشد این اهمیّت در پردهٔ بیان متعالی و درخشان شعر پوشیده می شود. «تجاوز به طرّهٔ گیسو» اثر «الکساندر پوپ» نمونهٔ خوبی از این «نوع ادبی»* است.

اغراق (مبالغه) (Hyper bole)

نوعی از زبان مجازی که به منظور ایجاد اثری خاص مبالغه و اغراق می کند مثال «ترا دوست خواهم داشت تا زمانی که دریاها بخشکند».

انگیزه (Motive)

دلیل موجود برای عمل یك شخصیت (انگیزه روانی)؛ گاهی برای واژهٔ «بن مایه» (motif) نیز از واژه motive استفاده شده است.

ایهام (Ambiguity)

نوعی ابهام ـ غالباً عمدی ـ که معنا (درونمایه) مورد نظر نویسنده را غنا بخشیده یا با ایجاد زمینه‌های وسیعی که در تقابل با یکدیگرند اثر زیباشناسی و یا دراماتیك را تقویت می کنند. گاهی ایهام را از طریق «جناس» یا بازی با واژه‌ها(pun) ایجاد می کنند (خیش و خویش).

بافتار (Texture)

لحن، مفاهیم ضمنی واژه ها یا «زندگی تجربی» اثر ادبی که با ساختار می آمیزد تا معنای کلی یك اثر را بیافریند، بافتار نامند.

باطله نما (Paradox)

یکی از صنایع لفظی که تناقضی در بر دارد که در هر حال به نوعی واقعیت دارد. این صنعت معمولاً برای بیان پیچیدگیهای زندگی که بسادگی نمی توان آنها را بیان کرد به کار می‌رود. (کسی که زندگی خود را نجات دهد، آن را از دست خواهد داد، اما هرکس که زندگی خود را برای خاطر من از دست بدهد، همانا زندگی خود را نجات داده است.)

بحر شناسی (Metrics)

الگو و آرایش سیلابهای مؤکد و غیر مؤکد که ضرباهنگ (ریتم) شعر از آن طریق القاء می گردد (از واژه یونانی metron به معنای «اندازه گیری») واحد اصلی اندازه گیری در یك مصرع شعری «رکن» است (Foot). ارکان ثابت نظم انگلیسی عبارتند از فَعَلْ (Iambic) [یك سیلاب

---

* در واقع این نوع شعر یك «وجه» و یا «نوع ادبی فرعی» محسوب می شود (مترجم).

غیر مؤکد و به دنبال آن یك سیلاب مؤکد]؛ وتُد مفروق (trochaic) [یك سیلاب مؤکد و به دنبال آن یك سیلاب غیر مؤکد]؛ فَعِلُنْ (anapestic) [دو سیلاب غیر مؤکد و یك سیلاب مؤکد]؛ و فاعِلُ (dactyllic) [یك سیلاب مؤکد و پس از آن دو سیلاب غیر مؤکد]؛ و فَع لُنْ (Spondiac) [دو سیلاب مؤکد] می باشد. مصرع های شعر به واسطهٔ تعداد ارکان موجود در آن نامگذاری می شود (یك رکنی، دو رکنی و...) «ساموئل تایلر کولریج» شعری دارد که به زبان ساده انواع رکن ها را شرح داده است (شعر: درسی برای یك پسر بچه).

بدل (Foil)

شخصیتی که برای تضاد و طباق با شخصیت دیگری به کار رود به طوری که شخصیت مهمتر بهتر نشان داده شود. برای مثال «هملت» را در رابطه با «هوراشیو» و «لایریتیس» بهتر می توان دید. این واژه معمولاً در مورد شخصیت های خاص **نمایشنامه** به کار می رود؛ اگرچه در مورد داستان نیز اطلاق می گردد. برای نمونه «تام سایر» را می توان «بدل» «هکلبری فین» نامید.

بند (لخت، خان، خانه)، (Stanza)

مجموعه ای از مصرع ها که واحدهایی با قوافی و الگوی یکسان و مکرّر تشکیل می دهند. گاهی این بندها تنها به واسطهٔ مفهوم بیان شده یا تصمیم شاعر به تعیین تعداد خاصی مصرع مجزا می گردند (**پاراگراف شعری** را ببینید).

بن مایه (Motif)

یك **درونمایه**، تصویر، عمل یا **صورت مثالی** که با حضور متواتر خود در یك اثر نمایان شده و جاذبهٔ زیباشناسی آن را بالا می برد. درادبیات «بن مایه» ممکن است شاخص یا علامتی («**نمود**» را ببینید) از تجربهٔ مستتر در یك اثر ادبی باشد.

پاراگراف شعری (Verse paragraph)

گروهی از مصرع های شعری که در درجه اول براساس مفهوم مجزا می گردند نه براساس آرایش قافیه ای («**بند**» را ببینید). مرسوم است که پاراگرف شعری را یا با طریق خاص نوشتاری (فشرده نویسی) و یا با فاصله از قطعات قبلی و بعدی مشخص می کنند.

پالایش درونی (Catharsis)

واژه ای که ارسطو برای تزکیه یا پالایش احساساتی چون ترس و ترحم بکار می برد. پالایشی که پس از دیدن یك نمایشنامهٔ غمناك دست بدهد. این واژه که خود یك استعاره است، تفسیرهای گوناگونی را می طلبد. شاید اثر تراژدی را بهتر بتوان به صورت برانگیزش سودمند کل موجودیت ـ اخلاقی، احساسی و ذهنی ـ تماشاگر توصیف کرد.

پی رنگ (Plot)

عملی که در یك اثر ادبی رخ می‌دهد. از نظر تخصصی، پی رنگ نه تنها توالی اپیسودهاست بلکه تداخل و رابطهٔ آنها را در یك ساختار پویا در بر دارد.

تأکید (Stress)

در عروض، یك ضربهٔ مؤکد در یك مصرع.

تخیّل (Imagination)

قوّه ذهنی بشر که از ذهن (به طور صرف)، اراده و حافظه متمایز می‌باشد و همان طور که «کولریج» می‌گوید: مشاهداتی را که به مغز خطور می‌کند تشکّل بخشیده و تفکیك می‌سازد. از دید کلی‌تر، سطحی از فعالیت مغز که همه چیز در آن سطح آفریده یا متصور می‌گردد و در همین سطح این چیزها بتدریج در آگاهی مغز نویسنده، موسیقیدان، نقاش یا متفکر پدیدار می‌شوند.

تراژدی (Tragedy)

یك اثر ادبی (به طور مرسوم یك نمایشنامه) که قهرمان آن درگیر چالش اخلاقی عظیمی می‌گردد و این چالش نهایتاً به مصیبت یا شکست عظیمی برای او می‌انجامد. ارسطو در «فن شعر» تراژدی یونان را به عنوان «تقلید هنرمندانهٔ عملی که مهم، کامل فی نفسه و از نظر حجمی متناسب» باشد، تعریف می‌کند که قهرمان نه کاملاً خوب و نه کاملاً بد بوده و به واسطهٔ نوعی نقص بشری مانند غرور «و به دلیل قضاوت نادرست یا بدبیاری» سقوط می‌کند (هامارتیا). ارسطو معتقد است که یك تراژدی واقعی احساساتی چون ترس و ترحم را در مخاطب و تماشاگر برمی‌انگیزد و به پالایش (تزکیه و تصفیهٔ درونی) منجر می‌گردد. اگرچه نمایشنامه نویسان بعد از او و بویژه نویسندگان مدرن، از بسیاری معیارهای مقرر شده توسط ارسطو منحرف شدند (برای مثال از وحدت پی‌رنگ و عمل)، با این وجود تراژدی همچنان به عنوان نوع ادبی خاصی مطرح است که جوّ و فضایی جدی و مهم داشته، قهرمان قدرتمند آن با شهامت تام با خدایان و یا نیروهای پیرامون خود جنگیده و با افتخار به سرنوشت اسفبار خود گردن می‌نهد.

تشکّل (Inform)

شکل دادن درونی و ذاتی برای ارائه ویژگیهای اولیهٔ یك شیء یا مفهوم (که نباید آن را با ارائه صرف اطلاعات و دانسته‌ها اشتباه گرفت). این واژه بر پویشی درونی دلالت دارد که به موجودیتی خاص حیات می‌بخشد. (برای مثال وقتی می‌گوییم اثر منحصر بفرد «پو» با استفاده از «سرخی و هراس انگیزی خون»، نقاب مرگ سرخ را تشکل می‌بخشد، منظورمان این است

که این کیفیت هم بر داستان سایه افکنده و هم معنای اساسی آن را بدان می‌بخشد.

تصویر پردازی (Imagery)

هر نوع جاذبه لغوی برای هر یك از حواس؛ برانگیختن تخیل از طریق تجربهٔ حسی [توجه داشته باشید که واژه Image (تصویر) و Imagination (تخیل) هم خانواده‌اند]. تصویر پردازی بصری که بیشتر از دیگر گونه‌ها برای خوانندگان آشناست، جذب حس بینایی می‌گردد؛ هرچیزی که قابل رؤیت باشد تصویری بصری محسوب می‌شود؛ به همین ترتیب صور خیال سمعی، صور خیالی‌اند که شنیده می‌شوند («رعد آسا»)، صور خیال حس «جنبشی» و صور خیال حس «جنبشی ـ حرکتی» که ممکن است برای خواننده ناآشناتر بنظر برسند چون حواس برانگیخته شده، از مقولهٔ حواس پنجگانهٔ معمول نیستند؛ کاملاً به هم وابسته‌اند، در هر حال می‌توان تمایزی ایجاد کرد بدین صورت که حس «جنبشی» را به جاذبه‌ای که برای یك حس حرکتی ایجاد می‌شود و حس «جنبشی ـ حرکتی» را به جاذبه‌ای که برای حس تنشی و فعالیتی ماهیچه‌ای ایجاد می‌گردد اطلاق کرد. نه تنها واژه‌ها بلکه ضرباهنگ‌ها (ریتم‌های) نظم و نثر می‌تواند این اثرات را بیافرینند (برای مثال در شعر «برونینگ» من به روی رکاب پریدم و جوریس و او...» هر دوی این جاذبه‌ها وجود دارد). از دیگر گونه‌های صور خیال می‌توان از گونه‌های چشایی، بساوایی، بویایی و دمایی نام برد که جاذبهٔ خود را به ترتیب بر حس چشایی (شور)، بساوایی (نرم چون مخمل)، بویایی (گندیده) و حساسیت به دما (برشته شده، منجمد شده) اعمال می‌کنند. برخی از این گونه‌ها ممکن است متداخل شوند. چرا که هرچیزی که ذائقه را برمی‌انگیزد معمولاً حس بویایی را نیز تحریك می‌کند و آنچه را که می‌توان شنید غالباً حرکت را نیز القاء می‌کند و به همین ترتیب. برخی نویسندگان (بویژه جان کیتس) تجارب حسی مختلفی را به طریقی ترکیب کرده و می‌آمیزند (حس آمیزی: Synesthesia)*.

تفسیر (متنی)، (Explication)

تحلیل یا تفسیری انتقادی که براساس مطالعهٔ دقیق یك اثر ادبی باشد.

تقریر (Statement)

تقریر در نقد ادبی سطح ابتدایی و ظاهری ارتباط، دگرنویسی پیام یا درونمایه یا مفهوم یك اثر ادبی است. این اصطلاح اغلب در تضاد با «القاء» یا سطوح نهانی معنایی و کیفیت زیباشناسی

* نمونه‌های مختلف حس آمیزی را می‌توان در اشعار «بودلر» شاعر سمبولیست فرانسوی و همچنین شاعر ایرانی «سهراب سپهری» مشاهده کرد (مترجم).

اثر هنری بکار می‌رود.

تلمیح (Allusion)

هر اشارهٔ مستقیم یا تلویحی به یك شخص، مکان، رخداد یا شخصیت تاریخی، ادبی، اسطوره‌ای یا ذکر شده در کتابهای مقدس چون قرآن و انجیل.

تمثیل (Allegory)

روایتی که دو معنا دارد، یکی معنای ظاهری یا لغوی (خود داستان) و دیگری معنای استعاره‌ای (شخصیت‌ها اعمال یا حتی اشیایی که تطابق یك به یکی با روایت صوری دارند) غالباً تمثیل مفاهیم اخلاقی، سیاسی یا فلسفی دارد که در رشته **نمادهای** آن جای گرفته‌اند (مثال: سیر و سلوك زائر اثر «جان بونیان» یا نمایشنامهٔ قرون وسطایی به نام **همه کس**).

تنش (Tension)

به طور کلی، کشش بین دو نیروی مخالف؛ در نقد ادبی، نوعی تقابل و تضاد که حیات درونی یك شعر یا نمایشنامه یا اثر تخیلی را از طریق یکپارچه ساختن عوامل جداگانه فراهم آورد. بنابر این می‌توان به تنش بین **درونمایه** و **صورت** در یك اثر خاص اشاره کرد (**باطله نما**، **طرفه** و **صورتگرایانه** را ببینید).

جوّ (Mood)

فضا یا اثر احساسی که از طریق واژه‌ها، تصویرها یا موقعیت‌های یك اثر ادبی ایجاد می‌شود. (جریان احساسی یك اثر)، برای مثال: غمناك، شاد، ظالمانه و مشابه آن.

خطاب (Apostrophe)

یکی از صنایع لفظی که در آن شخصی که غایب است به طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌گیرد گویی که حاضر باشد: (میلتون، ای کاش در زمانه ما بودی)؛ همچنین نوعی تشخیص (personification) که موجودی غیر انسان یا بی‌جان را به گونه‌ای خطاب قرار می‌دهند گویی که موجودی جاندار می‌باشد (برای مثال: «ای گنبد گیتی ای دماوند»).

داستان کوتاه (Short Story)

روایت منثور کوتاه و تخیلی (که مطابق گفتهٔ «ادگار آلن‌پو» باید در جهت یك اثر منفرد مشخص پیش برود) داستان کوتاه برخلاف قصه، در صورت نهایی خود شخصیت‌ها، اپیسودها و جزئیات اندك خود را در کلافی پیچیده به نام **ساختار** به هم می‌آمیزد.

درونمایه (Theme)

مفهوم زیربنایی و تا حدی انتزاعی که توسط اثر ادبی، تبلوری ملموس می‌یابد.

دیالکتیك (جدلی، دو وجهی) Dialectic

در نقد صورتگرایانه، الگویی از تضاد بین دو گونه رفتار، دو شخصیت نوعی، یا دو نظام مختلف از مفاهیم است. دیالکتیك همچون **باطله نما** و **تنش** کشش دو نیروی مخالف است که با این همه به سوی یك نتیجه یا عاقبت پیش می‌روند (برای مثال در **هملت**، دیالکتیك خود را در سطوح مختلف نشان می‌دهد، از جمله در اختلاف میان ظاهر و واقعیت، میان «آنچه که هر چیز هست» و «آنچه که باید باشد». میان خداگونگی بشر و مجموعهٔ خصایصی که هملت آنها را «جوهرهٔ فساد» می‌نامد.

راوی (نویسنده) همه چیز دان Omnicient narrator (author)

رجوع کنید به **زاویهٔ دید**

رمان (Novel)

روایت منثور، تخیلی و گسترده ای که شخصیت هایی را در یك **پی‌رنگ** به تصویر می‌کشد. ممکن است در رمان تأکید بر ماجرا باشد یا بر گسترش شخصیت یا یك خط مشی و مرام در زمینه ای خاص یا ترکیبی از همه اینها و تأکیدات دیگر.

پی‌رنگ رمان گسترده تر از **پی‌رنگ** داستان کوتاه است و معمولاً اپیسودهای زیادی را شامل می‌گردد. در داستان نویسی مدرن می‌توان رمان‌هایی یافت که با یك یا چند اپیسود که با برخورد روانشناسانهٔ عمیق و با مفهوم مشخصی از زمان که توالی خاصی داشته و بر رابطه تأکید می‌کند سر و کار دارد. تمایز بین یك رمان و یك رمان کوتاه (novella) بویژه در زمانهٔ کنونی مشکل است.

رمانتیسم (Romanticism)

فلسفه یا موج **زیباشناسی** که به واسطهٔ تأکید بر رهایی از محدودیت‌ها و توجه به عوامل بیگانهٔ دور، آرمانی، گذشته و جالب و پر تلألو؛ ذهنیت گرایی و فردیت گرایی مشخص می‌شود. رمانتیسم که غالباً در تضاد با مایه‌های **کلاسیسم** است، ارتباطی به «**رمانس**» و عشق احساسگرایانه و مبادی آداب ندارد.

رمانس (Romance)

نوعی داستان روائی که موضوع آن به نحوی خیالی و تا حدی آرمانی بیان می‌شود: عشق و ماجراجویی اغلب از **درونمایه‌های** اصلی آن هستند. (این نوع ادبی قدمت زیادی دارد و شامل نظم و نثر قرون وسطایی نیز می‌شود، برای مثال **داستانهای آرتورشاه**. و اثر متأخرتری به نام **شاهنامه** اثر «تنیسون» را می‌توان نام برد.

رمانس را می‌توان با رمان مقابله کرد (رجوع کنید به **خانه هفت شیروانی** اثر «ناتانیل هاوثورن»).

روان تحلیلی (Psychoanalysis)

تشخیص و معالجهٔ اختلال ذهنی براساس نظریهٔ «فروید» مبنی بر اینکه این اختلالات و نژندی‌ها به واسطهٔ سرکوب امیال و علائق ایجاد شده اند. امیالی که شخص را مبتلا می سازند ممکن است آگاهانه واپس زده شده باشند اما در هر حال قویاً در نیمه آگاهی شخص می مانند. در این کتاب فصل سوم در مقیاس وسیعی نظریات روان تحلیلی منتج از روان شناسی ای که پیشتاز آن «زیگموند فروید» بوده است، در بر می گیرد.

زاویهٔ دید (Point of View)

صنعتی که در روایت بکار می رود و زاویه ای را که یك عمل از آن مشاهده و روایت می شود نشان می‌دهد. برای مثال **زاویهٔ دید اول شخص** زاویهٔ دیدی است که راوی خود در عمل شرکت می کند؛ او ممکن است یك شخصیت عمده و یا حتی شخصیت مرکزی و اصلی باشد؛ یا اینکه کسی در حد یك ناظر باشد یعنی کسی که در حاشیه عمل داستان قرار دارد. **راوی همه چیز دان** نوعی راوی سوم شخص است؛ او همچون خود نویسنده که همه چیز را آفریده است به همه چیز آگاه است و با این آگاهی کامل به روایت می نشیند؛ او به آنچه که می بیند یا می شنود محدود نیست و ممکن است حتی به شرح و تفسیر یك عمل یا یك شخصیت بنشیند. نوع دیگر زاویه دید را **سوم شخص محدود** یا **همه چیز دان محدود** می نامند که فقط آنچه راکه دیده یا شنیده می شود ارائه می‌دهد. این راوی به ما نمی گوید که احساس یا افکار شخصیت‌ها چه گونه است؛ اگرچه ما می توانیم عمل را بیشتر بنا به نفع یکی از شخصیت‌ها ببینیم. زاویهٔ دید **صحنه‌ای** یا **دراماتیك** بیشتر به دیالوگ تکیه دارد و روایتی عینی از آنچه گفته می شود وجود دارد. هریك از این زاویه‌ها ممکن است با یکدیگر تداخل یابند و گاهی نیز نویسنده در طی یك اثر از یك زاویه دید به زاویه دیدی دیگر می‌رود.

زبان مجازی (Figurative language)

عبارت و بیانی که با گذر از عبارات لغوی مرسوم به اثر زیباشناختی دست می یابد (رجوع کنید به: استعاره، اغراق، باطله نما و نمونه آن).

زمان و مکان (Setting)

ترکیبی از مکان، مقطع تاریخی، فصل یا ساعت با زمینهٔ فرهنگی، معنوی و سنّتی.

زمینه (Context)

زمان و مکان یا چهارچوب مرجع که رخدادی در آن واقع شده، گفتاری در آن بیان شده، مفهومی پای گرفته و یا واژه ای استعمال شده باشد.

زیبا شناسی (Aesthetics)

مطالعه زیبایی (در واقع رشته ای از فلسفه)؛ در این کتاب این واژه اساساً به ترکیب احساس و اندیشه که به واسطهٔ هنر و ادبیات برانگیخته شده باشند، اشاره می کند. این واژه تنها به آنچه که «قشنگ» و «جالب» باشد اشاره نمی کند، بلکه به هر چیزی که تأثیری گذاشته و اثری ایجاد کند اطلاق می گردد (رجوع کنید به **هنر** و **فرآورده هنری**).

ساختار (Structure)

الگوی صوری واژه ها، تصاویر، اعمال یا مفاهیم (رجوع کنید به **صورت اندامِوار**، **صورتگرایانه**، **تشکل** و **بافتار**).

سبك (Style)

شیوه خاص کاربرد واژه ها توسط نویسنده؛ سبك نه تنها تجلّی نوع گرایش نویسنده به واژه ها و کلام اوست بلکه شخصیت او را نیز می نمایاند. ممکن است برخی اوقات سبك متأثر از زاویهٔ دید، زمان و مکان و دیگر نکاتی که باعث ایجاد جوّی واقع گرایانه و اثرات مطلوب دیگر می شوند باشد. سبك در دست یك نویسنده توانا راهنمای خوبی است برای راه بردن به معنا (در بیشتر داستانهای «همینگوی»).

سرانجام (Denouement)

نتیجه و فرجام پی رنگ، گشوده شدن راز و رمز و گره گشایی رشته های عمل در یك **نمایشنامه** یا داستان. سرانجام یك **تراژدی** را اغلب **فاجعه** می نامند.

شخصیتی با سرشتی غالب و خاص(Humor character)

شخصیتی نه لزوماً شوخ طبع بلکه شخصیتی که مشخصهٔ رفتاری خاصی داشته یا اینکه جنبه ای از شخصیت او بارزتر و غالب است. این واژه از فیزیولوژی قرون وسطی گرفته شده و براین اعتقاد بنا شده بود که بدن از چهار طبع تشکیل شده است: بلغم، سودا، صفرا و دم و اینکه غلبهٔ هریك از طبایع، خصوصیات رفتاری خاصی را ایجاد می کند.

شعر (Poem)

ترکیبی ادبی که ایجاز (لغوی) و زبان مجازی از خصایص آن است. هدف اولیه آن وجد است که با درك اجزاء شعر به طور همزمان با مشاهده ودرك کل آن حاصل می آید. شعر را نباید با نظم (صرف) اشتباه کرد. اگر چه شعر نیز می تواند همچون نظم ضرباهنگ و قافیهٔ منظمی داشته باشد، هویت شعر بیشتر به واسطهٔ زبان متعالی و ایجاز آن است نه فقط به موجب اثرات ناشی از شعرگونگی ظاهری آن.

صورت (Form)

صورت انداموار و **صورتگرایانه** را ببینید. صورت را نباید با «نوع ادبی» اشتباه کرد.*

صورت انداموار (Organic form)

رابطهٔ ساختاری و لازم اجزاء یك اثر ادبی که حیاتی فی نفسه بدان می بخشد که از درون ریشه گرفته و رشد می‌یابد و اثر ادبی یك ارگانیسم (اندام زنده) می شود.

صورتگرایانه (Formalistic)

بر نوعی نقد ادبی دلالت می کند که توجه اصلی آن به صورت یك اثر هنری ـ از ریخت شناسی گرفته تا ساختار موجد از مفاهیم ـ معطوف می باشد. تقابل چنین گونه های مختلف موجود در صورت تمامیتی به اثر می بخشد که به طرز جبلی اثر هنری را تشکل بخشیده و اجزاء را به کل و برعکس مربوط می سازد (واژه های مربوطه آن تحلیلی، هستی شناسی و نقد نویی می باشد).

صورت مثالی (Archetype)، (صورت ازلی، کلان الگو)

تصویر، **بن مایه** یا الگوی موضوعی که در ادبیات، تاریخ، مذهب یا ادبیات فولکلور چندان به کار رفته است که نیروی نمادین فرازمان و فرامکانی کسب کرده است. مطابق روان شناسی «یونگ»، صور مثالی یا «تصویرهای ازلی» عناصر ساختاری اسطوره ـ سازی هستند که غالباً در روان ناخودآگاه وجود دارند. اینها مفاهیم موروثی نیستند بلکه به قلمرو فعالیت‌های غرایز تعلق داشته و از این رو... گونه‌های ذاتی رفتار روانی را فرا می آورند (روان و نماد).

طُرفه** (Irony)

یکی از فنون ادبی، بیانی ادبی که در لحن آن نوعی دوگانگی وجود دارد به طوری که آنچه گفته یا مشاهده می شود، از جنبه ای دیگر نامعقول یا نامفهوم بوده و یا کاملاً متضاد و خلاف انتظار می باشد. طرفه نمونه های مختلفی دارد: طرفهٔ تجاهل العارف (Soratic Irony): فنّی جدلی است که طی آن گوینده با تظاهر به ناآگاهی، مخاطب را وامی‌دارد که منطق و بی‌منطقی خود را دریابد. (واژه Irony از واژهٔ یونانی eironeia گرفته شده که به معنای «تظاهر به ندانستن» است). طرفه صوری (Verbal): طرفه ای است که گوینده آن خلاف آنچه را که می گوید در نظر دارد (برای مثال خطابهٔ مشهور «مارك آنتونی» پس از مرگ «ژولیوس سزار»: «بروتوس مرد محترمی

---

* در توضیحات مربوط به اصطلاح «فاجعه» مؤلفان محترم خود دچار این اشتباه شده اند (مترجم).

** واژه طُرفه را از این رو که بنظر می‌رسد مجموع معانی طنز و بازگونگی راکه در Irony مستتر است در برداشته باشد (و در «تاریخ بیهقی» نیز بکار رفته است) به جای این واژه انتخاب کرده ام. واژه های «تهکّم» و «تعریض» نیز در این مورد بکار می‌رود (مترجم).

است...»). طرفهٔ دراماتیك (dramatic): فنی است که طی آن خواننده یا یکی از شنوندگان از چیزی آگاه است که قهرمان داستان یا دیگر شخصیت‌ها از آن ناآگاهند (برای مثال در اودیپ شاه مخاطب قبل از قهرمان داستان درمی‌یابد که قاتل «لایوس» که «اودیپ» مصراً در صدد شناسایی اوست خود اودیپ می باشد.) این فن را طرفه تراژیك (tragic) نیز نامیده اند، در «طرفه سرنوشت» (irony of fate) اعمال به واسطهٔ مداخلهٔ خدایان یا سرنوشت هدایت می‌شوند به طوری که قهرمان داستان دلسرد و سخریه می گردد (برای مثال پیامد واقعی وقایع برعکس انتظار قهرمان داستان رخ می‌دهد).

طرفهٔ موقعیت (رخدادها)، (Situational): به چرخش غیر منتظره رخدادها که گاهی با صبغه‌های جهانی اما غالباً تنها با مایه‌های مطایبت آمیز یا بی‌محتواست اطلاق می گردد.

عقدهٔ اودیپ (Oedipus complex)

واژه ای که در روان شناسی فروید بکار می رود و بر وابستگی شدید ـ و بعضاً رمانیتك ـ یك پسر بچه به مادرش دلالت می کند. این وابستگی ممکن است در برخی پاك و متعالی بوده و به طور مرسوم مورد قبول باشد. در برخی دیگر ممکن است باعث ایجاد احساساتی چون حسادت به پدر بعنوان رقیبی در عشق مادر گردد و در حد نهایی خود ممکن است به زنا منجر شود (این واژه از اسطوره کلاسیك «اودیپ» که ناآگاهانه پدر خود را کشت و مادر خود را به زنی گرفت، گرفته شده است).

غزل (Sonnet)

نوعی شعر غنایی با چهارده مصرع فَعَلْ (Iambic)؛ ویژگی اصلی اغلب غزل‌ها پیوستگی و ارتباط پویای اجزاء آنهاست: در غزل ایتالیایی یا «پترارکی»، هشت مصرع اول (اکتاو) با شش مصرع بعدی (مسدس) و در غزل انگلیسی یا «شکسپیری» سه چهار پاره با یکدیگر و با بیت نهایی مرتبط می باشند.

غنایی (Lyric)

نوع مهمی از شعر که موضوع آن غالباً احساسات است و به صورت ذهنی مشاهده و بیان می گردد و سبك آن رابطه تنگاتنگی با تصویرپردازی دارد. دو موضوع مهم مورد توجه غنایی پردازان «عشق» و «طبیعت» است.

فاجعه (Catastrophe)

عمل (کار پرداخت) نهایی یك تراژدی که طی آن شخصیت یا شخصیت‌های اصلی نابود شده یا دچار ضایعه‌ای عظیم می گردند. با تعمیم این واژه آن را در مورد هرگونه رخداد ناخوشایند در

دیگر صورتهای (انواع ـ م) ادبی بکار برده اند.

فرآورده هنری (ادبی)، (Artifact)

منظور خود آفریده ادبی می باشد: **شعر**، **نمایشنامه**، **داستان کوتاه**، **رمان**. یعنی ساختاری از واژه ها که درست به گونه ای که یك گلدان، یك سمفونی یا یك مجسمه آفرینش می یابد، خلق می شوند.

کلاسیسم (Classicism)

روح زیباشناسی که به واسطهٔ تأکید بر منطق، نظم، توازن و قرینگی، وضوح، سادگی و وقار مشخص می گردد. به طور کلی کلاسیسم روحیه ای تلون ناپذیر دارد. و بیشتر رو به سوی سنت هایی دارد که از زمانهای گذشته و بویژه از یونان و روم رسیده است و آنها را به عنوان ابزاری برای شناخت محدودیت های بشری و فراگیری و همسانی طبیعت بشری می داند. کلاسیسم برخلاف **رمانتیسم**، احساسات، فردیت گرایی افراطی و ذهنیت گرایی را مردود می شمارد (رجوع شود به **واقع گرایی**).

کلیشه (Stereotype)

مفهومی پیش پا افتاده، تکرار چیزی بدون تغییر خصوصیات آن. کلیشه را که ایستا و ساختگی است با **صورت مثالی** که پویا و عمیق است مقایسه کنید.

کمدی (Comedy)

هر نوع کار ادبی و بویژه یك **نمایشنامه** که در درجهٔ اول به منظور سرگرمی نوشته شود و پایان خوشی داشته باشد. این واژه از قومودیای یونانی گرفته شده که معنی آن خواننده جشن های «دیونیسی» است (رجوع کنید به **تراژدی**).

گوتیك (ارواح)، (Gothic)

واژه ای که در ابتدا برای توصیف رمانهای احساسی و ملودراما گونهٔ قرن هجدهم بکار می رفت. امروزه به هر نوع داستانی که دلهره آور، اسرارآمیز و در مورد ارواح باشد اطلاق می شود (مانند بیشتر داستانهای «پو»).

لحن (Tone)

واژه ای که، گاهی بوفور، برای دلالت بر رفتار یا احساسی از یك گوینده یا نویسنده که از طریق زبانی با آرایش هنرمندانه (برای مثال طرفه آمیز، فکورانه، مزورانه، سودایی و مطایبت آمیز) القاء می گردد. لحن به رفتار راوی یا «پرسونا» اشاره می کند در حالی که «جوّ» در مورد اثر احساسی که به خواننده اثر دست می دهد اطلاق می گردد. اگرچه این احساسات اغلب شبیه هستند اما یکی نیستند.

متافیزیکی (Metaphysical)، (شعر)

از نظر نقد ادبی و تاریخ، نوعی شعر است که در قرن هفدهم پای گرفت و سبك آن از آن زمان تاکنون و بویژه در قرن بیستم بکار گرفته شده است. از ویژگیهای این نوع شعر صنایع لفظی تکان دهنده، غیر معمول، گروتسك و شگفت است. نکته سنجی و طرفه و نوعی تفکر و ذهنیات منفرد نیز از ویژگیهای دیگر این نوع شعر است. تعریف کلاسیك این واژه که در واقع از فلسفه عاریه گرفته شده است، در زندگی کاولی اثر «ساموئل جانسون» آمده است.

مفهوم اصلی (Denotation)

معنای لغوی و صوری (معنای «فرهنگ لغتی» یا «ادراکی») یك واژه که عینی تر از **مفهوم ضمنی** آن است (رجوع کنید به **مفهوم ضمنی**).

مفهوم ضمنی (Connotation)

معنایی حاشیه‌ای در کنار معنای «رایج»، معنای عاطفی یا القایی یك واژه در مقایسه با معنای «ادراکی» یا معنای «فرهنگ لغتی» آن. برای مثال بارهای معنایی ضمنی واژهٔ home (خانه)* در برخی موارد مهمتر از بارهای معنایی اصلی آن است (رجوع کنید به **«مفهوم اصلی»**).

معلّی (Alliteration)

تکرار اصوات (فقط صامت‌ها، چون تکرار مصوت‌های آغازی نام دیگری دارد اَکفاء Assonance ـ م.) مثال: «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است».

معنا (Meaning)

مفهوم یا دلالت احساسی، ذهنی یا اخلاقی، شاید حتی «پیام» یك اثر خاص که به هر حالی جزئی جدا نشدنی از خود اثر محسوب می شود. منتقدین غالباً از «معنا»ی یك اثر به نام «**درونمایه**» یاد می کنند.

ملودراما (Melodrama)

نوعی **نمایشنامه** که تأکید آن بیشتر بر احساسات است و توجه کمی به محتمل بودن عمل، شخصیت پردازی دقیق یا احساسی راستین دارد. داستانهای نمونه نوعی وسترن و داستانهای اسرارآمیز نمونه‌های آشنای ملودراما هستند. غالباً امروزه ملودراما در نقد ادبی مفهومی تقبیحی دارد.

---

* حتی می توان بدین صورت گفت که برای مثال مفهوم ضمنی و بار معنایی واژه home از house قوی تر است همان طور که در زبان فارسی بار معنایی واژهٔ «خانه» قوی تر از بار معنایی واژه «منزل» است.

نماد (Symbol)

تصویر یا شیء یا عملی که معنایی ورای معنای اصلی خود دارد. اگرچه این اصطلاح بحث انگیز بوده و باید محتاطانه و در مورد چیزهای نسبتاً ملموس آن را به کار برد، اما در عین حال می توان مثلاً از یك شخصیت نیز به عنوان یك نماد نام برد. نماد در پیچیده ترین صورت خود و در مقایسه با معنای ثابت تمثیل، طیف معنایی وسیعی را در بر می گیرد.

نمایشنامه (Drama)

نوعی از ادبیات تخیّلی که شخصیت های آن نقش خود را معمولاً بر صحنه اجرا می کنند. اگرچه برخی نمایشنامه ها (Closet drama) را صرفاً به منظور خوانده شدن ـ و نه اجرا شدن ـ می نویسند.

نوع ادبی (Genre)

گونه ای ادبی، شعر، نمایشنامه، داستان. می توان شرح حال نویسی و مقالات شخصی را نیز به این گونه ها افزود. گاهی بخشیزه های این گونه های اصلی نیز نوع نامیده می شود (همان طور که قبلاً اشاره شد این تقسیمات را وجه «mood یا subgenre»می نامند ـ م). برای مثال رمان و داستان کوتاه را به عنوان تقسیمات اصلی داستان و تراژدیو کمدی را تقسیماتی از نمایشنامه و (وجه) حماسی و غنایی را تقسیماتی از شعر (این دو اصطلاح فقط در مورد شعر به کار نمی رود ـ م) می دانند. نوع ادبی رمانس از انواع ادبی است که می تواند هم به صورت منثور و هم به صورت منظوم باشد.

نقد نو (New Criticism)

موضع نقدی که تأکید آن بر خود اثر ادبی بوده و توجه به نکاتی از قبیل مسائل تاریخی و شرح حالی درباره نویسنده و اثرش را به حداقل می رساند. این نقد بر تحلیل دقیق خود اثر ادبی به عنوان موجودیتی که فی نفسه قابل توجه است، تأکید می کند.

نمود (Exponent)

علامت یا نمادی که در یك اثر ادبی به الگویی معنایی، مفهومی متواتر یا گونه ای احساس و رفتار اشاره می کند. نمود ممکن است راهنمایی برای درك هرچه عمیق تر یك اثر ادبی باشد (تلمیحات متعدد به تله، دام، تورو... صور خیال حیوانی در هملت را ایجاد کرده و شکل می دهد و صور خیال حیوانی نیز به نوبهٔ خود این سؤال موضوعی را مطرح می سازد که «بشر چیست؟»).

واقع گرایی (Realism)

در ادبیات شیوه ارائه و بیانی است که بر برخوردی دقیق و حتی واقعی با موضوع اثر تأکید

می کند. تأکید این مکتب بر موارد منطقی و محتمل و نه رمانتیك می باشد.

هنر (Art)

به طور عام هرگونه آفریدهٔ ملموس تخیلی که چنان صورت و مفهوم را در می آمیزد که احساسات و ذهن مشاهده گر را به گونه ای زیبا شناسانه درربايد.

کتاب شناسی انگلیسی

We four authors have found the following books to be particularly useful in our own study and teaching of the various critical approaches discussed in the foregoing pages. As with this book, our list is intended to be suggestive rather than definitive or exhaustive. (Books discussed in Chapter 6 are not included in this bibliography.)

Works of General Interest and Surveys of Critical History

Daiches, David. *Critical Approaches to Literature.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1956.

Holman, C. Hugh, ed. *A Handbook to Literature.* 3d ed. New York: Odyssey, 1972.

Hyman, Stanley Edgar. *The Armed Vision: A Study of the Methods of Literary Criticism.* Rev. ed. New York: Random House, 1955.

Lipking, Lawrence I., and A. Walton Litz, eds. *Modern Literary Criticism, 1900-1970.* New York: Atheneum, 1972.

Polletta, Gregory T., ed. *Issues in Contemporary Literary Criticism.* Boston: Little, Brown, 1973.

Scott, Wilbur, ed. *Five Approaches of Literary Criticism.* New York: Macmillan, 1962.

Thorpe, James, ed. *Relations of Literary Study: Essays on Inter-*

disciplinary Study. New York: Modern Language Association, 1967.
Wimsatt, William K., Jr., and Cleanth Brooks. *Literary Criticism: A Short History*. New York: Knopf, 1957.

Works Helpful for the Particular Approaches (Numbers indicate the chapters for which the books have special relevance.)

Altick, Richard D. *The Art of Literary Research*. Rev. ed. New York: Norton, 1975. 1
Aristotle. *Poetics* (available in several paperback editions, for example, Hill & Wang, University of North Carolina Press, University of Michigan Press, Dutton [Everyman]). 1, 6
Auden, W. H. *The Enchafèd Flood, or The Romantic Iconography of the Sea*. London: Faber & Faber, 1951. 4
Baird, James. *Ishmael: A Study of the Symbolic Mode in Primitivism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1956. 4
Basler, Roy P. *Sex, Symbolism, and Psychology in Literature*. 1948: New York: Octagon Books, 1967. 3
Bodkin, Maud. *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. 1934; New York: Random House, 1958. 4
Bonaparte, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*. Trans. John Rodker. London: Imago Publishing Company, 1949. 3
Bradbury, John M. *The Fugitives: A Critical Account*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1958. 2
Bradley, A. C. *Shakespearean Tragedy*. London: Macmillan, 1941. 1
Brooks, Cleanth. *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Rev. ed. London: D. Dobson, 1968. 2
Brooks, Cleanth, and Robert B. Heilman, eds. *Understanding Drama: Twelve Plays*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1948. 2
Brooks, Cleanth, and Robert Penn Warren, eds. *Understanding*

Fiction. 2d ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1959. 2

———. *Understanding Poetry*. 3d ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960. 2

Brooks, Van Wyck. *The Ordeal of Mark Twain*. New York: Dutton, 1920. 1, 2

Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. Rev. ed. Los Altos, Calif.: Hermes, 1953. 2, 5

Campbell, Joseph. *The Flight of the Wild Gander: Explorations in the Mythological Dimension*. New York: Viking Press, 1969. 4

———. *The Hero with a Thousand Faces*. Rev. ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968. 4

Carpenter, Frederic I. *American Literature and the Dream*. New York: Philosophical Library, 1955. 4

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack Sage. New York: Philosophical Library, 1962. 4

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria, 1817* (available in collections of Coleridge's work and in anthologies of English literature, especially English Romanticism). 5

Cowan, Louise. *The Fugitive Group: A Literary History*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1950. 2

Crews, Frederick C. *The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes*. New York: Oxford University Press, 1966. 3

———, ed. *Psychoanalysis and Literary Process*. Cambridge, Mass.: Winthrop, 1970. 3

Drew, Elizabeth. *Discovering Poetry*. New York: Norton, 1933. 2

Eliot, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1920. 2

Fiedler, Leslie. *An End to Innocence: Essays on Culture and Politics*. Boston: Beacon Press, 1955. 3, 4

Fogle, Richard Harter. *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark*. Rev. ed. Norman: University of Oklahoma Press, 1964. 2

Frazer, Sir James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. One vol. abridged ed. New York: Macmillan,

1958. 4

Freud, Sigmund. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis.* Trans. and ed. James Strachey. New York: Norton, 1933. 3

———. *On Dreams.* Trans. and ed. James Strachey. New York: Norton, 1949. 3

———. *An Outline of Psycho-Analysis.* New York: Norton, 1949. 3

Friedman, Albert B. *Myth, Symbolic Modes and Ideology: A Discursive Bibliography.* Claremont, Calif.: Claremont Graduate School, 1976. 4

Fromm, Erich. *The Forgotten Language: An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths.* New York: Grove Press, 1957. 3, 4

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957. 4, 5

Gottesman, Ronald, and Scott Bennett, eds. *Art and Error: Modern Textual Editing.* Bloomington: Indiana University Press, 1970. 1

Handy, William J. *Kant and the Southern New Critics.* Austin: University of Texas Press, 1963. 2

Hoffman, Daniel. *Form and Fable in American Fiction.* New York: Oxford University Press, 1965. 4

Hoffman, Frederick J. *Freudianism and the Literary Mind.* 2d ed. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1957. 3

Holland, Norman N. *The Dynamics of Literary Response.* New York: Oxford University Press, 1968. 3

Jacobi, Jolande. *The Psychology of C. G. Jung.* Trans. Ralph Manheim. Rev. ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1962. 4

James, Henry. *Theory of Fiction.* Ed. James E. Miller, Jr. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972. 2

Johnson, Samuel. *Lives of the Poets.* New York: Dutton, 1925, 2 vols. 1

Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious.* Vol. 9, part 1 of the *Collected Works.* Trans. R. F. C. Hull. 2d ed. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968. 4, 5

——— *Modern Man in Search of a Soul.* Trans. W. S. Dell and

Cary F. Baynes. 1933; New York: Harcourt Brace Jovanovich, n.d. 4

———, ed. *Man and His Symbols*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1964. 4

Jung, C G., and C. Kerenyi. *Essays on a Science of Mythology: The Myths of the Divine Child and the Divine Maiden*. New York: Pantheon Books, 1949. 4

Karanikas, Alexander. *Tillers of a Myth: Southern Agrarians as Social and Literary Critics*. Madison: University of Wisconsin Press, 1966. 2

Kenner, Hugh. *The Art of Poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1959. 2

Kirk, G. S. *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*. Berkeley: University of California Press, 1970. 4

———. *The Nature of Greek Myths*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1975. 4

Kris, Ernst. *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York: Schocken Books, 1967. 3

Lesser, Simon O. *Fiction and the Unconscious*. Boston: Beacon Press, 1957. 3

Lewis, R. W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1955. 4

Lowes, John Livingston. *The Road to Xanadu: A Study in the Ways of the Imagination*. Boston: Houghton Mifflin, 1927. 5

Morris, Wesley. *Toward a New Historicism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1972. 1

Morrison, Claudia C. *Freud and the Critic: The Early Use of Deptn Psychology in Literary Criticism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1968. 3

Nethercot, Arthur H. *The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background, and Purposes of Coleridge's "Christabel."* 1939; New York: Russell and Russell, 1962. 5

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Trans. Ralph Manheim. Princeton, N.J.: Princeton Uni-

versity Press, 1963. 4
———. *The Origins and History of Consciousness*. Trans. R. F. C. Hull. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970. 4
Ohmann, Richard M., ed. *The Making of Myth*. New York: Putnam, 1962. 4
Paris, Bernard J. *A Psychological Approach to Fiction: Studies in Thackeray, Stendhal, George Eliot, Dostoevsky, and Conrad*. Bloomington: Indiana University Press, 1974. 3
Pearce, Roy Harvey. *Historicism Once More: Problems and Occasions for the American Scholar*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969. 1
Perrine, Laurence. *Sound and Sense: An Introduction to Poetry*. 4th ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973. 2
Raine, Kathleen. *On the Mythological*. Fullerton, Calif.: The College English Association, 1969. 4
Ransom, John Crowe. *The New Criticism*. New York: New Directions, 1941. 2
Richards, I. A. *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1929. 2
Richter, David H. *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1974. 2
Ruitenbeek, Hendrik M., ed. *Psychoanalysis and Literature*. New York: Dutton, 1964. 3
Sebeok, Thomas A., ed. *Myth: A Symposium*. Bloomington: Indiana University Press, 1965. 4
Shumaker, Wayne. *Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1960. 3, 4
Sidney, Sir Philip. *The Defense of Poesy*, 1580 (available in collections of Sidney's work and in anthologies). 1
Slochower, Harry. *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*. Detroit: Wayne State University Press, 1970. 4
Smith, Henry Nash. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. 1950; New York: Random House, 1957; reissued with new preface, Cambridge, Mass.: Harvard University

Press, 1970. 4
Spitzer, Leo. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics.* 1948; New York: Russell and Russell, 1962. 5
Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us.* 1935; Boston: Beacon Press, 1958. 5
Stallman, Robert Wooster, ed. *Critiques and Essays in Criticism, 1920–1948, Representing the Achievement of Modern British and American Critics.* New York: Ronald Press, 1949. 2
Stevick, Philip. *The Chapter in Fiction: Theories of Narrative Division.* Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1970. 2
Taine, H. A. *Histoire de la Littérature Anglaise.* 1863. 1
Thorpe, James. *Principles of Textual Criticism.* San Marino, Calif.: The Huntington Library, 1972. 1
Ulanov, Ann Belford. *The Feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology.* Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1971. 4
Van Ghent, Dorothy. *The English Novel: Form and Function.* New York: Harper & Row, 1961. 2
Vickery, John B. *The Literary Impact of The Golden Bough.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973. 4
———, ed. *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice.* Lincoln: University of Nebraska Press (Bison Books), 1969. 4
Walcutt, Charles Child, and J. Edwin Whitesell, eds. *The Explicator Cyclopedia.* 3 vols. New York: Quadrangle, 1968. 2
Wetherill, P. M. *The Literary Text: An Examination of Critical Methods.* Berkeley: University of California Press, 1974. 1
Wilson, J. Dover. *What Happens in Hamlet.* London: Cambridge University Press, 1935. 1
Wimsatt, W. K., Jr. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry.* Lexington: University of Kentucky Press, 1954. 2
Wimsatt, W. K., Jr., ed. *Explication as Criticism: Selected Papers from the English Institute, 1941–1952.* New York: Columbia University Press, 1963. 2
Young, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration.* University Park: Pennsylvania State University Press, 1966. First published as *Ernest Hemingway.* New York: Holt, Rinehart

and Winston, 1952. 1, 3, 4, 5

H. R. Patch. *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*. 1927; New York: Octagon Books, 1967.

C. S. Lewis. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. 1936; New York: Oxford University Press (Galaxy Books), 1958.

Walter Jackson Bate. *From Classic to Romantic: Premises of Taste in Eighteenth-Century England*. 1946; New York: Harper & Row (Torchbook), 1961.

Leo Marx. *Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press, 1964.

Stanley Stewart. *The Enclosed Garden: The Tradition and the Image in Seventeenth-Century Poetry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1966.

Elizabeth Armstrong. *Ronsard and the Age of Gold*. London: Cambridge University Press, 1968.

Harry Levin. *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Nicolas James Perella. *The Kiss Sacred and Profane: An Interpretative History of Kiss Symbolism and Related Religio-Erotic Themes*. Berkeley: University of California Press 1969.

M. H. Abrams. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1971.

George D. Economou. *The Goddess Natura in Medieval Literature*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

George S. Rousseau, ed. *Organic Form: The Life of an Idea*. London: Routledge and Kegan Paul, 1972.

Ricardo J. Quinones. *The Renaissance Discovery of Time*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.

S. K. Heninger, Jr. *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, Calif.: Huntington Library, 1974.

Leonard Barkan. *Nature's Work of Art: The Human Body as Image of the World*. New Haven: Yale University Press, 1975.

فهرست اعلام

آ ـ ا

آبشالوم و آخیتوفل ۴۶
آپدایک، جان ۲۹، ۲۸۴
آخرین بازماندهٔ قبیلهٔ موهیکان ۴۴
آخرین دوشس من ۹۶
آدام بیده ۳۲
آدلر، آلفرد ۱۴۲
آرمسترانگ، ادوارد. ار ۲۱۴
آرنولد، ماثیو ۴۷، ۲۵۸
آستین، جین ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۱۸
آشیل ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶
آفرینش اشعار ۲۹۰
آلام سامسون ۴۴
آلبی، ادوارد ۱۰۰
آلتیك، ریچارد. د ۴۶
آننید ۲۶۴
آنتونی وکلئوپاترا ۱۰۳
آنتیگون ۱۰۴
آن خورشید شامگاه ۳۰
آنوی، ژان ۱۰۴
آن هنگام سال ۲۱۷
آه عشق من چون یك گل سرخ سرخ است ۵۲
آیوانهو ۴۴
ابداع مالری ۲۹۱
اتاقی از آن خود ۲۶۱
اتان براند ۸۳
اختاپوس ۴۴، ۲۸۴
ادبیات امریکا و رویا ۲۰۲
ادیسه ۲۶۴
ارسطو ۱۴۰، ۲۵۷، ۲۸۱، ۳۲۷، ۳۲۸
ارنست همینگوی ۱۵۵
از گاهواره تا ابد در گاهواره ۱۵۴
اسپریگ، کریبستوفرجان ۲۸۸
اسپیندر، استفن ۲۹۰
استالمن ۹۵
استحالهٔ دایره ۲۷۸
استرزر، لامبرت ۱۰۱، ۱۰۲، ۲۷۵، ۲۸۳
استریندبرگ، اگوست ۲۱۲
استویك، فیلیپ ۱۰۰

استعاره و واقعیت ۱۷۴
اسطوره تولد قهرمان ۱۷۹
اسطوره و مناسك در مسیحیت ۱۷۳
اسطوره و واقعیت ۱۹۱
اسکات، سروالتر ۴۴، ۷۴، ۱۲۲، ۲۸۷
اسکوارز، مایکل ۲۸۳
اسمیت، هنری. لی. ۲۷۳
اسمیت سان ۲۹۴
اشتاین، گرترود ۱۲۱
اشتاین بك، جان ۴۴، ۱۰۳، ۲۸۴، ۳۰۲
اشتاین برگ، اروین. آر. ۳۰۱
اشتراوس، کلادلوی ۲۹۴، ۲۹۶
اشکال انتقال ۲۸۵
اصول نقد متنی ۳۹
اصول و آداب طلاق ۴۴
افسانه چرمینه پوش ۲۰۲
افلاطون ۴۷، ۹۱، ۹۳، ۲۰۲، ۲۸۲
الج، اسکات ۲۹۱، ۲۹۲
الجر، هوراشیو ۲۰۳، ۲۰۵
التون، ویلیام ۲۹۵
السون، الدر ۲۵۹
الگوهای اسطوره‌ای در شعر ۱۹۹
الیاد، میرچه ۱۹۱، ۲۰۰
الیوت، تی. اس ۲۹، ۴۱، ۴۶، ۶۵، ۹۴، ۹۶، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۳۴، ۱۸۲، ۲۰۴، ۲۷۵، ۲۹۰
الیورتویست ۱۰۱
امرسون ۱۹۴، ۲۰۲
اندر باب زن متوفی خویش ۴۳
اندر کوری خویش ۴۳
اندر قتل عام اخیر در پیدمونت ۴۳
اندیشمندان سه گانه ۲۸۵
انسان شناسی و آثار کلاسیك ۱۸۲
انسان مدرن در جستجوی روان ۱۹۴
اودیپ شاه ۱۸۴، ۳۳۵
اوریپید ۱۹۹
اوریپید و عصر او ۱۸۲
اولالومه ۱۴۶، ۱۶۴
اولیس ۹۶، ۱۳۴، ۲۹۶
اولین پاراگراف سفرا ۲۸۳
اونیل، یوجین ۱۶۸
اووید ۵۳
اهمیت ارنست بودن ۲۹
ایزر، ولف گانگ ۲۷۸، ۲۷۹
ایلیاد ۲۶۴

ب

باب كك، وستون ۶۳
بابیت ۴۴
بادکین، ماد ۱۹۹
بارت، جان ۱۰۰
بارتلبی محرّر ۱۰۲
بازار خودفروشی ۱۰۱
بازار مکارهٔ غرور ۱۰۱
بازگشت بومی ۴۱، ۲۱۹
باکساندال، لی ۲۸۷
بئوولف ۲۷۱
بخت آزمایی ۱۰۳، ۱۸۳
برادلی، ا. س. ۲۴، ۶۲
برو ای گل سرخ محبوب ۵۵
بروکز، کلینت ۹۴، ۹۵، ۹۸، ۹۹
بروکلی ۲۹۱
برونته، امیلی ۳۰
برونینگ، رابرت ۹۶، ۲۱۶، ۳۰۳، ۳۲۹
برهنه و مرده ۲۹
به سوی شناخت خنثی گرایی ۲۶۳
به سوی فانوس دریایی ۸۹
به سوی نقد صورتگرایانهٔ داستان ۹۹
به سوی نقدی جامع ۳۸

بُعد درونی ۲۷۸
بکت، ساموئل ۱۰۰
بلر، والتر ۶۶
بلیچ، دیوید ۲۳
بلیك، ویلیام ۷، ۴۴، ۱۶۳، ۱۶۴، ۱۷۳، ۱۹۰
بناپارت، ماری ۱۴۶، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۸
بوآس، جورج ۲۷۰
بوت، وین ۲۸۳
بوتور، میشل ۱۰۱
بودلر، شارل ۳۲۹
بورك، کنت ۱۲۱، ۲۱۴، ۲۳۶، ۲۸۹
بونیان، جان ۷۶، ۳۳۰
به دلبند شرم آگین خویش ۶، ۸، ۱۲، ۱۶، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۳۷، ۴۹، ۵۰، ۵۴، ۱۰۴، ۱۶۴، ۱۹۰، ۲۲۰، ۲۵۷، ۲۷۹، ۲۸۳، ۳۲۱، ۳۲۳
بهشت بازیافته ۲۷۹
بهشت گمشده ۲۵، ۹۲، ۱۹۹، ۲۹۱
بیچراستو، هریت ۴۴
بیرد ۲۰۰، ۲۰۱
بیکن، فرانسیس ۵۵
بیگانه‌ای در دهکده ۲۹۲
بیگانه در سرزمینی بیگانه ۱۸۳
بیگانه در غبار ۲۸۴

پ

پارك مانسفیلد ۲۹۷
پایزر، دونالد ۲۶۰
پدیدار شناسی ادراکی ۲۷۷
پدیدار شناسی چیست؟ ۲۷۷
پرات. آنیس. و ۲۶۲، ۲۶۳
پروست، مارسل ۲۷۷، ۲۷۸
پندار و واقعیت ۲۸۸
پندی به دوشیزگان که جوانی را غنیمت شمرند ۵۵
پن وارن، رابرت ۹۴، ۹۵، ۹۸، ۹۹
پو، ادگار آلن ۷، ۳۲، ۹۲، ۹۳، ۱۰۳، ۱۴۶، ۱۶۲، ۱۶۴، ۲۰۴، ۲۱۶، ۲۸۰، ۲۹۰، ۳۲۸، ۳۳۰، ۳۳۶
پوپ، الکساندر ۴۴، ۴۶، ۴۷، ۵۴، ۲۶۴، ۲۶۵، ۳۲۶
پوند، ازرا ۴۱، ۹۶، ۱۳۴
پولارد، ا. و. ۴۰
پوله، ژرژ ۲۷۷، ۲۷۹
پویش شعری ۱۷۳
پیاژه، ژان ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۵
پیرامون نگاشتن بهشت گمشده ۲۹۱
پیرزخیش کار ۴۳، ۲۸۴
پیر نظر، هوشنگ ۱۵۳
پین، ا. ب. ۶۹

ت

تئاتر عظیم: تصویر و ساختار در «لیرشاه» ۹۹
تا آتشی برپا کنیم ۳۲
تاریخ ادبیات نوین ۲۷۸
تاریخ بیهقی ۳۳۴
تاریخ دانمارك ۱۸۵
تام جونز ۴۷، ۶۷، ۱۰۰
تبصره ـ ۲۲ ۱۰۴
تپه‌های سبز افریقا ۱۲۳
تجاوز به طرّهٔ گیسو ۲۵، ۵۴، ۲۶۵، ۳۲۶
تحقیقی بر مرگ آرتور شاه ۲۹۱
تحول اساسی ۱۰۱
تخیّل شکسپیر ۲۱۴
تخیّل لیبرال ۲۸۵
تراژدی اسپانیایی ۶۳
تراگر، جرج. ال. ۲۷۳
ترانه عاشقانه جی. آلفرد. پروفروك ۳۲
ترایون، تام ۱۸۳

تریلینگ، لاینل ۶۵، ۷۶، ۱۶۸، ۲۸۵
تصور مسلّح ۲۱۴، ۲۵۸، ۲۶۹، ۲۸۵
تصویرپردازی شکسپیر ۲۱۳، ۲۱۴
تفسیری بر «جوان نیکوخصال» ۷۶
تمیس ۱۸۲
تندیس جهان ۹۷
تنگ اهریمنی ۷، ۲۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۲
تنیسون ۳۳۱
تواین، مارك ۳۲، ۶۵، ۶۶، ۶۹، ۷۳، ۷۴، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۵۵، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۸۲، ۲۸۴
تورستون، ال.ال ۲۹۹
تورو ۲۰۲
توقف در کنار جنگل در شبی برفی ۴۷، ۲۹۰
توناز، پیر ۲۷۷
تیت، آلن ۹۴، ۹۵، ۱۷۳
تین، اچ. ای ۴۳

ث

ثورب، جیمز ۳۹، ۴۲

ج

جارل، راندال ۳۰۳
جانسون، بن ۵۳
جانسون، ساموئل ۲۱، ۴۷، ۵۴، ۳۳۷
جزیرهٔ گنج ۶۶
جکسون، شرلی ۱۰۳، ۱۸۳
جنگل ۴۲
جنگ و صلح ۱۰۱
جوان نیکوخصال ۶، ۸، ۱۲، ۱۶، ۲۷، ۳۲، ۳۷، ۴۹، ۵۰، ۵۴، ۷۶، ۷۷، ۸۱، ۸۴، ۱۰۹، ۱۵۵، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۵۷
جوان نیکوخصال: حمله‌ای به کالوینیسم پیوریتانی ۸۴
جورجیو دوسانتی لانا ۱۸۶
جونز،ارنست ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۶۸
جونز، ماری ۱۱۰
جویس، جیمز ۹۶، ۱۶۸، ۱۸۲، ۲۹۶
جیمز، هنری ۹۱، ۹۳، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۵۹، ۱۶۵، ۲۰۳، ۲۳۴، ۲۸۳
جیمسون، فردریك ۲۸۵، ۲۸۶

چ

چاتمن، سی. مور. ۳۰۰، ۳۰۱
چشمه سوزان ۱۸۷
چلیك شراب آمونتیلادو ۱۶۲
چوسر ۴۸، ۶۵، ۱۶۲، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۹۱

ح

حکایات کانتربری ۴۰، ۶۵، ۷۳، ۲۹۱

خ

خانم ژولی ۲۱۲
خانه هفت شیروانی ۳۳۱
خبرهایی از ناکجاآباد ۲۸۴
خدا رحمتت کند آقای روزواتر ۲۸۴
خرس ۲۹۲
خرس، بشر و خدا ۲۹۲
خشم و هیاهو ۱۰۳، ۲۷۵
خواننده ذهنی ۲۴
خورشید همچنان می‌درخشد ۱۰۰، ۱۰۲
خوشه‌های خشم ۴۴، ۲۸۴
خویشاوند من، سرهنگ مولینکس ۱۴۸

د

داستان دو شهر ۲۸، ۴۴
داستان پردازی هاوثورن: نور و تاریکی ۱۱۶
داستان‌های آرتورشاه ۳۳۱

داغ ننگ ۳۲، ۴۷، ۸۳، ۱۰۳، ۱۵۸، ۱۹۲، ۲۲۵
دانته ۱۹۷، ۱۹۹
دان، جان ۵۴، ۹۴
دایرة المعارف شعر و فن شعر پرینستون ۲۸۹
درایدن، جان ۴۴، ۴۶، ۷۳
درایزر، تودور ۲۰۳، ۲۸۴
درسی برای یك پسر بچه ۳۲۷
در قلمرو اهریمن ۱۴۵
در هملت چه رخ می‌دهد ۵۷، ۶۳
دشت سترون ۴۱، ۹۶
دل تاریکی ۲۰۶
دل قصه گو ۳۰، ۱۶۲
دنیای شگفت انگیز نو ۲۸
دو، جان ۱۱۰
دوفو، دانیل ۶۷
دو مقاله در باب روانکاوی تحلیلی ۱۹۶
دون کیشوت ۶۷، ۲۰۴
ژوزفین دونوان ۲۶۳
دهگان، کاوه ۱۷۹
دیچز، دیوید ۲۸۹، ۳۰۳
دیداری مجدد از بابل ۱۰۱
دیکلند، هرتاون ۱۸۶
دیکنز، چارلز ۲۶، ۴۱، ۴۴، ۶۷
دیلون، مات ۲۰۳
دیوید کاپرفیلد ۶۷

ر

رابینسون کروزوئه ۲۸
راث، فیلیپ ۱۶۸
رانك، اتو ۱۷۹
راهنمای رویکردهای نقد ادبی ۱۶
راهی به ترایرمین ۲۱۲
رایت، ریچارد ۲۸۶
رمان تاریخی ۲۸۷
رمانس و واقع گرایی ۲۸۸
رنسام، جان کرو. ۵۰، ۹۴، ۹۷، ۱۰۴، ۲۷۴
رنگین کمان ۲۹۲
روان و نماد ۱۹۸، ۳۳۴
رو در روی تفسیر ۲۲
روز، ا. ال ۵۹، ۶۰
روزگار سخت ۲۶
روسو، ژان ژاك ۱۱۷، ۲۰۰
ریجیستر، شری ۲۶۲
ریچارد سوم ۱۸۸
ریشه‌ها ۷۱
ریلیجیولائیچی ۴۵
رینا، ام. ال ۲۸۷

ز

زبان داستان پردازی ۲۹۸
زبان شناسی و تاریخ ادبیات ۲۷۵
زبان نقد ادبی و علوم بشر ۲۹۳
زبانهای نقد و ساختار شعر ۲۵۹
زمستان ۹۵
زنجیرهٔ عظیم حیات ۲۶۸
زندگی تامس گری ۲۱
زندگی کاولی ۳۳۷
زندگی کوتاه و شاد فرانسیس مکامبر ۲۱۶
زندگی و آثار ادگار آلن پو ۱۶۲
زنگها ۲۱۶
زوج‌ها ۲۹، ۲۸۴

ژ

ژریله، آلن روبی ۱۰۱
ژیل بلاس ۶۷

س

ساپورتا، سول ۲۹۹، ۳۰۰
ساتون، واتر ۲۵۹، ۲۶۰
ساختار پیوسته ۱۸۰
ساختار گرایی ۲۹۳
ساختار نقد و زبانهای شعر ۲۹۷
ساختار و نیروهای فعال روان ۱۹۲
سارتر، ژان پل ۲۷۷
ساکسو گرامناتیکوس ۱۸۵
سالینجر ۱۰۱
سپهری، سهراب ۳۲۹
سپیتزر، لئو ۲۷۵
سپورجن، کارولین ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۳۶، ۲۹۳
سرای داستان پردازی ۹۵
سروانتس ۶۷
سرود دریانورد پیر ۱۵، ۱۹۹، ۲۱۴
سفرا ۱۰۱، ۲۷۵
سقراط ۹۱
سلز، دوروتی. ب ۲۹۳، ۲۹۴
سِلوکام، باب ۱۰۱
سُنت کلاسیك در شعر ۱۸۵
سُنت عظیم ۲۸۵
سنکا ۶۳، ۲۶۸
سوفوکل ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۸، ۲۶۴
سوسور، فردیناندو ۲۹۲، ۲۹۶
سولژ نیتسین، الکساندر ۲۸۷
سونتاگ، سوزان ۲۲
سیاردی، جان ۲۵
سیاست و صورت سرخوردگی ۲۸۹
سیدنی، سرفیلیپ ۱۴۰، ۲۱۷
سی‌بوك ۲۹۹
سیر تکوین اشعار ۲۸۹
سیر و سلوك زائر ۷۶، ۳۳۰
سینکلر، آپتون ۴۴، ۲۸۴

ش

شاخهٔ زرّین ۱۸۲، ۱۸۵
شامیکر، وین ۱۶۷
شاهنامه ۳۳۱
شایرر، ویلیام ۱۷۹
شب آگنس قدّیس ۲۱۶، ۲۱۷
شب شکننده است: بررسی دست نوشته‌ها ۲۹۱
شرح حال ادبی ۲۱۵
شرح حال ویلیام شکسپیر ۵۹
شکسپیر ۲۴، ۲۶، ۳۱، ۵۶، ۵۸، ۶۰، ۶۳، ۶۸،۹۵،۱۲۲، ۱۲۶،۱۵۲، ۱۸۵، ۱۸۹، ۱۹۶، ۲۱۸، ۲۴۲، ۲۵۲، ۲۷۹، ۲۹۱، ۲۹۳
شگفتی‌های دنیای نامرئی ۸۲، ۲۳۲
شلی ۱۳۵، ۱۴۰
شلی، مری ۳۰
شلینگ ۹۲
شمایی از ساختار انگلیسی ۲۷۳
شناخت داستان ۹۵
شناخت شعر ۹۵، ۹۸
شناخت نمایشنامه ۹۵
شنل قرمزی کوچولو ۱۴۷
شوارتز،الیاس ۲۷۲
شوارتز، موری ۲۴
شور، ایرا ۲۸۶
شورر، مارك ۹۸، ۱۷۳
شولز، روبرت ۲۹۴

ص

صورتك متلون بشر ۲۶۰
صورت و افسانه در عرصهٔ داستان امریکا ۷۳
صور مثالی و ناخودآگاه جمعی ۱۷۸، ۱۹۳

ط
طرز عمل تصور ۱۷۳
طوفان ۲۷۹

ظ
ظهور و سقوط رایش سوم ۱۷۹

ع
عشق و مرگ در رمان امریکایی ۲۰۴
عشق هرگز نمی‌میرد ۳۰، ۶۶
علم و فن شعر، جدید و قدیم ۲۹۵

غ
غرور و تعصب ۶۶، ۱۰۰، ۱۱۹
غزلیاتی از پرتغالیان ۵۲

ف
فارستر، ژن ۱۰۲
فاکنر، ویلیام ۷۴، ۱۰۱، ۱۰۳، ۲۰۳، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۴، ۲۹۲
فاوست ۸۰
فراست، رابرت ۴۷، ۲۹۰
فرانکنشتاین ۳۰
فرانکی و جونی ۵۲
فرای، نورثروپ ۱۸۰، ۱۸۱، ۲۰۰، ۲۶۵
فرزاد، مسعود ۵۶
فرغون سرخ ۳۰۳
فرگوسون، فرانسیس ۱۸۶
فروید زیگموند ۷، ۱۲، ۱۴۱، ۱۴۷، ۱۶۲، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۹۲، ۱۹۴، ۳۳۲
فرهنگ نمادها ۱۷۸
فریزر، جیمز. جی. ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۴
فصل در داستان: نظریهٔ تقسیمات داستان ۹۹
فضای پروستی ۲۷۷
فلسفهٔ نگارش ۹۲
فنّ شعر ۲۵۷، ۲۵۸، ۳۲۸
فنّ شعر در ساختار گرایی ۲۹۴
فولر، راجر ۲۹۷
فهرست اصطلاحات نقد کلامی ۲۸۲
فیتزجرالد، اسکات ۱۰۲، ۲۰۳، ۲۷۵
فیدلر، لزلی ۷، ۲۰۴
فیخته ۹۲
فیربانکز مایزر، کارول ۲۶۲
فیلدینگ، هنری ۴۷، ۹۷، ۱۰۰

ق
قصر جن زده ۲۱۷
قصیده‌ای اندر رثای گربه‌ای محبوب که در تنگ ماهیهای طلایی غرق شد ۲۶۵
قصیده‌ای برای جام یونانی ۹۱، ۹۶، ۹۹، ۱۲۶
قوبیلای قاآن ۱۹۹، ۲۱۴، ۲۹۰
قیام سیلاس لافام ۶۶

ك
کاثر، ویلا ۱۰۳
کارپنتر، فردریك. آی. ۲۰۲
کارتن، سیدنی ۲۸
کارگیل، اسکار ۳۸
کارول، جان. بی ۲۹۹
کادول، کریستوفر ۲۸۵، ۲۸۷، ۲۸۸
کافکا، فرانتس ۱۰۳
کالفیلد، هولدن ۱۰۱
کالبد شناسی منش ذهنی ۱۴۲، ۱۴۵
کالبدشناسی نقد ادبی ۱۸۰، ۲۰۰، ۲۶۵
کامپیون ۵۳
کانت ۹۲
کانولی، تامس. ای. ۸۴، ۲۲۵

کرامول ۵۱
کرانفیل، تامس. ام ۱۵۹
کرلوت، جی.ای ۱۷۸
کرمود، فرانك ۱۰۰
کروکور ۲۰۲
کریستابل ۲۱۲
کرین، استفن ۳۰، ۲۸۴
کرین، رونالد. اس. ۴۶، ۲۵۸، ۲۵۹
کرین، هارت ۹۶، ۲۰۲
کشتار خانهٔ شماره پنج ۲۹
کلارگ، رابرت. ا. پسر ۱۵۹
کلاغ ۹۲
کلبهٔ عموتم ۴۴، ۶۶
کلمن، الیوت ۲۷۷، ۲۷۸
کلمنس ۱۵۵
کلوگ، رابرت ۲۶۰
کمپل، جوزف ۱۷۱
کمدی الهی ۱۹۹
کنتون، ادنا ۱۵۹
کندی، جیمز.جی ۲۸۶
کنراد، جوزف ۱۹۶، ۲۰۶
کوپر، جیمزفنیمور. ۴۴، ۱۱۸، ۲۰۲، ۲۰۴
کوپر، چارلز. و ۲۹۰
کوربت، ادوارد. پی. جی. ۲۸۱، ۲۸۳
کورنفورد، اف. ام ۱۸۲
کولر، جاناتان ۲۹۴
کولریج، ساموئل تایلر. ۹۲، ۱۴۰، ۱۹۹، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۹، ۳۲۷
کیتس، جان ۹۱، ۹۶، ۲۱۶، ۲۷۹، ۲۹۰، ۳۲۹
کیتس، و. ار ۲۵۹
کیتس و دست نویس‌های شناخته شده او ۲۹۰
کید، تامس ۶۳

گ

گتسبی بزرگ ۱۰۰، ۱۰۲، ۲۷۵
گربر، جان ۲۸۰
گربه سیاه ۱۱۰
گرگ، و. و. ۴۰
گرینفیلد،استانلی. ب. ۲۷۳، ۲۹۸، ۳۰۰
گزیده اشعار قرن هفدهم آنکور ۴۹
گل سرخ بیمار ۷، ۱۶۳
گمرکخانه ۸۳
گوته ۱۹۶
گوردون، کارولین ۹۵
گورین، ویلفرد. ال ۳
گوزن و پلنگ ۴۶
گومر، هانس گوری. ۲۷۶
گیبسون، والتر ۲۹۰، ۲۹۲
گیتینگ، رابرت ۲۹۰
گیلبرت، آلن. اچ ۲۹۱
گیلدر، ریچارد واتسون ۶۶

ل

لاثرپ، جرج. پ ۷۷
لاج، دیوید ۲۹۸، ۲۹۹
لارنس، دی. اچ. ۲۰۳، ۲۰۴
لازاریلو دورتورمه ۶۷
لاك، جان ۱۹۲
لانگلاند، ویلیام ۴۳، ۲۸۴
لانگ بام، رابرت ۱۳۵
لانگر، سوزان ۲۰۰
لانگ فلو ۹۳
لانهام، ریچارد. ا. ۲۸۲
لاوجوی، آرتور. او. ۲۶۸، ۲۷۰
لاوسون، دئودات ۸۲
لردجیم ۱۰۰
لسر، سیمون. او. ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۷

لستر، مارك ۲۷۱، ۲۷۴
لندن ۴۴
لندن، جك ۳۲، ۲۰۳
لوساژ، رنه ۶۷
لوكاچ، اف. ال. ۱۶۳، ۱۶۸
لوكاچ، جورج ۲۸۷
لونجینوس ۲۳، ۲۸۱
لوئیس، ار. وی. بی. ۲۰۲
لوئیس، جان. لیوینستون ۲۱۴، ۲۹۰
لویس، سینكلر ۴۴
لوین، جورج ۲۸۸
لوین، دیوید ۷۷
لیبر،ارل. جی ۳
لیسیداس ۲۹۱
لیسیداس اثر میلتون: مقدمه‌ای بر نقد ۲۹۱

م

ماثر، كاتن ۸۲، ۲۳۲
ماجراهای هكلبری فین ۶، ۸، ۱۲، ۱۶، ۲۶، ۲۷، ۲۹، ۳۱، ۶۵، ۶۷، ۶۹، ۷۱، ۷۵، ۷۶، ۱۰۰، ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۰۴، ۲۳۵، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۵۷، ۲۸۲، ۲۹۲
مارت. ار. ار. ۱۸۲
مارسل، گابریل ۲۷۹
ماركوز، هربرت ۲۸۷
مارول، آندره ۳۲، ۳۷، ۴۹، ۵۱، ۵۴، ۸۹، ۱۰۴، ۱۶۷، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۲۰، ۲۸۳، ۳۲۱
ماكلین، نورمان ۲۵۹
مالری، سرتامس ۲۹۱
مان، تامس ۱۸۲
ماندل، بارت ۲۴
ماهیت روایت ۲۶۰
مبانی زیباشناسی در داستان پردازی ۲۶۰
متون و احساسات: پیش درآمدی بر نقد ذهنی ۲۳
مجموعه‌ای از اشعار انگلیسی ۴۶
مجموعه اشعار و نامه‌های برگزیدهٔ «هارت كرین» ۹۶
مجموعه‌های نقدی نورتون ۲۹۲
محراب ۱۰۱
مرگ پیله ور ۲۸۴
مرگ تفنگ چی ۳۰۳
مرلوپونتی، موریس ۲۷۷
مسافری از مدینهٔ فاضله ۲۸۴
مسخ ۵۳
مطالعاتی در باب ادبیات كلاسیك امریكا ۲۰۳
مطالعاتی در باب زمان بشر ۲۷۸
مطالعاتی در باب واقع گرایی اروپایی ۲۸۷
مطالعاتی در فرهنگی رو به افول ۲۸۸
مفهوم یك تئاتر ۱۸۶
معنای واقع گرایی معاصر ۲۸۷
معنا و دستور زبان در شعر ۲۷۳، ۲۹۸
مقاله‌ای در باب بشر ۴۷، ۲۹۷
مقدمهٔ الیوت بر «هكلبری‌فین» ۱۱۹
مقدمه‌ای بر تصنیف‌های غنایی ۲۷۲، ۳۰۳
مقدمه‌ای بر شعر ۲۹۰
مقدمه‌ای بر «ماجراهای هكلبری فین» ۶۵
مقدمه‌ای بر میلتون ۴۴
مكان، ریچارد ۲۵۸
مكبث ۲۸، ۱۸۸
مكیشان، د. ام. ۷۶
ملویل، هرمان ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۴۵، ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۳
مگی، دخترك روسپی ۲۸۴
منشا كمدی آتن ۱۸۲
منش ذهنی تفسیر انتقادی ۲۴
منوچهری ابوسعیدی، مصطفی ۳۲۳

موبی دیك ۱۰۱، ۱۳۴، ۱۴۶، ۱۷۵، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۱۸
مورگان، لی ۳
موری، ژیلبرت ۱۸۲، ۱۸۵، ۱۸۶
موریسن، کلودیا، سی ۱۵۰
موری، هنری، آ ۱۴۵
مول فلاندرز ۶۷
موهر، یوجین. و. ۲۷۲، ۲۷۳
میلتـون، جان ۴۳، ۵۱،۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۹، ۲۹۱
میدان واشنگتن ۲۹۷
میلر، آرتور ۲۸۴، ۲۸۵
میلر، جی، هیلیس ۲۷۹
میلر، نورمان ۲۹

ن

ناطوردشت ۱۰۱
نامه‌هایی از رعیتی امریکایی ۲۰۲
ندرکوت، آرتور.اچ ۲۱۲، ۲۱۴
نشان سرخ دلیری ۳۰، ۲۹۲
نظریهٔ رمان ۲۸۷
نقاب مرگ سرخ ۳۲، ۲۱۶، ۳۲۸
نقاب‌های خدا ۱۷۱
نقد کلامی داستان ۲۸۳
نقد و جامعه شناسی ۲۸۹
نقد و منتقدین: گذشته و حال ۲۵۹
نقطه پایانی بر معصومیت ۲۰۴
نلسون، کاری ۲۷۸، ۲۷۹
نورمن، ان. هلند. ۱۵۰
نوریس، فرانك ۲۸۴
نوریس، ویلیام ۲۸۴
نولس، جان ۱۰۲

و

وات، ایان ۱۸۳
واتز، آلن. و. ۱۷۳
واژهٔ مجسّم ۲۷۸، ۲۸۴
واسون، ریچارد ۲۸۶
واقع گرایی در عصر ما: ادبیات و جدال طبقاتی ۲۸۷
واکنشهای روانشناختی ۱۹۳
والر، ادموند ۵۵
والکوت، چارلز. س. ۲۶۰
والی، جرج ۱۷۳
وانگات، کورت ۲۹، ۱۰۰
وایت هال، هارولد ۲۷۳، ۲۷۴
وتو، برناردو. ۶۵، ۶۶، ۷۴
وردزورث، ویلیام ۱۳۵، ۱۴۰، ۲۷۲، ۳۰۳
وست، ری. ب. پسر ۴۵
وکتر، دیکسون ۶۹
ولك، رنه ۳۰۱
ونگات، کرت ۲۸۴
وودکوك، کاترین ۴۳
ولف، تامس ۲۰۲
ولف، ویرجینیا ۸۹، ۲۶۱
ویتمن، والت ۹۹، ۱۵۴، ۱۹۴، ۲۰۲
ویرژیل ۲۶۴
ویرجینیایی. ۲۰۳
ویستر، اوئن ۲۰۳
ویل رایت، فیلیپ ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۸۷
ویلسون، ادموند ۱۵۹، ۱۶۸، ۲۸۵
ویلسون، جی. دوور. ۵۷، ۶۱، ۶۳
ویلسون، ویلیام ۱۱۰
ویلیامز، تنسی ۱۶۸
ویلیامز، ویلیام کارلوس ۳۰۳
ویلیانگهام، جان.ار. ۳
ویم سات، و. ك. ۲۷۹
وینبرگ، برنارد ۲۵۹

هـ

هاثورن، جان ۸۲
هارترفوگل، ریچارد ۱۱۶
هارت من، جئوفری.اچ
هاردی، تامس ۴۱
هاریسون، جین ۱۸۲
حاصل کار ۱۸۳
هاگارد، اچ. رایدر. ۱۹۷
هالی، آندره ۲۸۸
هالیبورتون، دیوید ۲۷۷، ۲۸۰
هامتون ۲۶۵
هاندی، ویلیام ۹۹
هاوثورن، ناتانیل ۲۷، ۳۱، ۴۷، ۷۶، ۷۷، ۸۰
۸۳، ۸۵، ۸۹، ۱۰۳، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۸
۱۵۵، ۱۵۸، ۱۹۹، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۵
۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۳۵، ۳۳۱
هاولز، ویلیام دین ۶۶، ۱۰۳، ۲۰۳، ۲۸۴
هایمن، استانلی ادگار ۲۱۴، ۲۵۸، ۲۶۸،
۲۶۹، ۲۸۵
هاینس، ساموئل ۲۸۸
هریك، روبرت ۵۳، ۵۵
هفت گونهٔ ایهام ۲۷۴
هگل ۹۲
هلر، جوزف ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۴
هلند ۲۴
همچون امواجی که به ساحل شنی
می غلتند ۲۱۸
هملت ۵، ۶، ۸، ۱۲، ۱۶، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۵۶
۵۹، ۶۱، ۶۴، ۱۰۳، ۱۲۶، ۱۸۶، ۲۴۲، ۲۵۷
هملت: تراژدی اشتباهات ۶۳
هملت و اودیپ ۱۴۹، ۲۶۲
هملت و اورسته ۱۸۵
همه کس ۸۴، ۳۳۰
همینگـوی، ارنست ۲۹، ۶۵، ۶۶، ۱۰۲،
۱۲۳، ۲۰۳، ۳۳۳
هنر داستان پردازی ۹۳
هنر داستان پردازی مدرن ۹۵
هنر هکلبری فین ۶۶
هنری چهارم ۲۱۸
هنگامی که یاسهای کبود آخرین بار بر سر در
خانه می شکفند ۱۵۴
هوراس ۴۷، ۹۲، ۲۸۱
هوسرل، ادموند ۲۷۷
هوسمن، ای. ای ۴۲
هوگ، هولمن سی ۱۳۴
هولمز، جان ۲۹۰
هوفمن، فردریك ۱۶۸
هومر ۱۹۹
هوی، سایروس ۵۷
هیدگر، مارتین ۲۷۷
هیکز، گرانویل ۲۸۵
هیل، هاملین ۶۶
هیل براون، کارولین. جی. ۲۶۳، ۲۶۴
هیلمن، روبرت. ب. ۹۵، ۹۹
هیلی، آلکس ۷۱
هینیلین، رابرت ۹۵، ۹۹، ۱۸۳

ی

یاکوبسون، رومن ۲۹۶
یانگ، فیلیپ ۱۵۴
یك تراژدی امریکایی ۲۸۴
یك شعر چگونه معنا می یابد؟ ۲۵
یـك یـانکی کـانکتیکـاتی در دربـار
آرتورشاه ۷۱، ۲۸۴
یونگ، کارل گوستاو ۷، ۱۷، ۱۴۲، ۱۷۲
۱۷۸، ۱۹۲، ۱۹۵، ۱۹۸، ۲۰۱، ۲۶۳
ییتس، ویلیام باتلر. ۲۹، ۱۳۴، ۱۹۰

۷۰۰۰ ریال

ISBN 964 - 423 - 175 - 9

شابک ۹۶۴-۴۲۳-۱۷۵-۹